7b
86-B
21250

Josef Strzygowski

# ORIENT ODER ROM

## BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER SPÄTANTIKEN UND FRÜHCHRISTLICHEN KUNST

OTTO SCHULZE & CO.
(Successors to WILLIAMS & NORGATE),
Publishers and Booksellers,
20 SOUTH FREDERICK STREET,
EDINBURGH.

Ex Libris
Eugeniae Strong

# ORIENT ODER ROM

## BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER SPÄTANTIKEN

UND

## FRÜHCHRISTLICHEN KUNST

VON

**JOSEF STRZYGOWSKI**

MIT 9 TAFELN UND 53 ABBILDUNGEN IM TEXTE
U. A. NACH AUFNAHMEN DER
PALMYRA-EXPEDITION SOBERNHEIM

LEIPZIG
J. C. HINRICHS'SCHE BUCHHANDLUNG
1901

# Bruno Keil

ZUGEEIGNET

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/orientoderrombei00strz

# Vorwort.

Das vorliegende Buch wurde Ostern dieses Jahres angeregt, als ich bei einem Besuche der Kgl. Museen in Berlin die nachfolgend veröffentlichten Stücke kennen lernte. Bald darauf kam die Einladung zur Bearbeitung der Katakombe von Palmyra. Anfänglich riss ich mich nur widerwillig aus grösseren, systematischen Arbeiten. Nachträglich freue ich mich der Unterbrechung, weil auf diese Weise kurz und bündig Dinge gesagt worden sind, die seit Jahren in mir reiften, aber wohl noch lange der Aussprache hätten harren müssen.

Ich möchte gleich hier im Vorwort allen denen herzlich danken, die mir freundlich geholfen haben, diese Arbeit rasch unter Dach und Fach zu bringen. Schon im Juli hätte ich eine grössere Orientreise antreten sollen. Wenn es mir gelang in den beiden Monaten des Aufschubes noch den vollständigen Druck des Buches durchzuführen, so danke ich das dem verständnisvollen Entgegenkommen und der raschen, entschlossenen Förderung des Satzes und der Abbildungen durch die Verlagsbuchhandlung.

Graz, im September 1900.

**Josef Strzygowski.**

# Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung: Die Entwickelung der Kunst in den ersten drei Jahrhunderten n. Chr. . . . . 1

I. Eine Grabanlage in Palmyra vom Jahre 259 ca. und ihre Gemälde 11
Beschreibung S. 11. — Kunstgeschichtliche Bedeutung S. 19.

Anhang: Der Ashburnham Pentateuch . . . . . 32

II. Ein Christusrelief kleinasiatischer Richtung . . . . . 46
Herkunft S. 42. — Der kleinasiatische Kreis S. 45. — Datierung S. 55.

Anhang: Die Konstantin-Schale im British Museum . . . . . 61

III. Eine Holzskulptur aus Ägypten . . . . . 65
Beschreibung S. 65. — Der ägyptische Kunstkreis S. 71. — Deutung S. 81.

Anhang: Die Elfenbeintafel des Domes zu Trier . . . . . 85

IV. Einfarbige Stoffe mit biblischen Darstellungen aus Ägypten . 90
Der Danielstoff S. 91. — Der Petrusstoff S. 98. — Der Reinhardtstoff S. 104. — Technik und kunstgeschichtliche Bedeutung dieser Stoffe S. 109.

Anhang: Mannigfaltigkeit der Technik der Malerei im Oriente . . . . 112
Gewirkte oder gewebte Stoffe S. 113. — Eigentliche Gemälde auf Leinwand S. 118. — Enkaustische Tafelbilder S. 123.

V. Ein bedeutender Rest des Prachtbaues Konstantins des Grossen am heil. Grabe zu Jerusalem . . . . . 127
Die antiken Friese S. 129. — Das zweigeschossige Atrium Konstantins zwischen Anastasis und Basilika 1. in seiner ursprünglichen Anlage S. 136; 2. in den späteren Restaurationen bis auf die Kreuzfahrer S. 142.

Verzeichnis der Tafeln und Abbildungen im Texte . . . . . 151

Register . . . . . 153

# Einleitung.

## Die Entwicklung der Kunst in den ersten drei Jahrhunderten n. Chr.

Zwei verschiedene Abteilungen der Kgl. Museen in Berlin haben in letzter Zeit für ihre Sammlungen Stücke der frühchristlichen Kunst des Orientes erworben, die ersten Ranges sind und wesentlich dazu beitragen dürften, dass die Anschauungen über die Entwicklung der spätantiken und frühchristlichen Kunst einer erneuten Prüfung insbesondere nach der Richtung hin unterzogen werden, ob Rom wirklich, sei es seit Christi Geburt etwa, sei es erst seit dem 4. Jahrh. die herrschende Vormacht auf allen Gebieten der Kunst war, von dort aus Stil und Typen oder auch nur die letzteren allein nach allen Teilen des Reiches getragen wurden und wir daher ein Recht haben, in dem einen Falle von einer römischen Reichskunst, in dem anderen von einer römischen Kirchenkunst zu sprechen. Den ersteren Begriff hat Franz Wickhoff ausdrücklich, den letzteren F. X. Kraus zwischen den Zeilen aufgestellt. Mit diesen entwicklungsgeschichtlichen Schlüsseln wird wie mit erwiesenen oder selbstverständlichen Thatsachen ersten Ranges gerechnet, sie sind da und dort, besonders bei jüngeren Fachgenossen, Glaubenssätze geworden und drohen die frei nach allen Quellen der Entwicklung ausblickende Forschung für lange Zeit lahm zu legen. Es ist daher für diejenigen, die diese Begriffe von vornherein misstrauisch aufnahmen oder verwarfen, Pflicht, ihre, bei dem Stande der Denkmälerforschung im Orient für die spätantike und frühchristliche Zeit schwer zu beschaffenden Zeugen, wenn auch vorerst bruchstückweise vorzuführen, sie ins richtige Licht zu stellen und zur Vorsicht zu mahnen.

Um den Boden für die Aufnahme der in den nachfolgenden Aufsätzen hervortretenden Anschauungen vorzubereiten, dürfte es geboten erscheinen, in kurzen Worten die Ansichten von Wickhoff und Kraus darzulegen und darauf hinzuweisen, dass sich beide zunächst einmal gegenseitig ausschliessen. Da jedoch damit nur der Beweis erbracht ist, dass entweder die eine oder die andere Ansicht falsch sein müsse, so würde es weiter notwendig sein, jede von ihnen einzeln zu widerlegen bezw. zu zeigen, dass an jeder Aufstellung die eine Hälfte zum Teil richtig, die andere falsch ist und die Erkenntnis der Wahrheit angebahnt wird, wenn man die eine Hälfte der Ansicht von Kraus mit der einen Hälfte derjenigen von Wickhoff verbindet. Freilich bleibt

dabei das Endresultat, in dem beide übereinstimmen, das Leugnen einer, in welcher Richtung immer führenden Rolle der altbyzantinischen Kunst, unberührt. Darauf will ich heute garnicht eingehen.

Wickhoff stellt sich die Entwicklung so vor, dass in Rom auf die Herrschaft der alexandrinischen Kunst im 1. Jahrhundert vor Christus eine Zeit selbständigen Schaffens folgte, die, im 1. Jahrhundert nach Christus anhebend, ihre Blüte im 2. Jahrhundert hatte. Diese spezifisch römische Kunst werde zur römischen Reichskunst d. h. sie ströme als solche wieder zurück nach dem griechischen Orient.[1]) Dort in den grossen Städten, in Alexandrien, Antiochien und endlich Byzanz hätten sich im 4. und 5. Jahrhundert jene altchristlichen Kompositionen gebildet, die das Mittelalter hindurch wirksam blieben[2]). Kraus dagegen nimmt, heute entschiedener als vor fünf Jahren an, dass in Alexandrien der Ausgang der gesamten Kunst der alten Christenheit zu suchen sei,[3]) dagegen die das ganze Mittelalter beherrschenden, im 4. und 5. Jahrhundert entstandenen Typen von Rom ausgingen.[4]) Der Leser erkennt, dass sich da die Meinungen für jede der beiden Hälften, die ersten drei Jahrhunderte und das 4. und 5. Jahrhundert schroff gegenüberstehen. Wickhoff nimmt für die ersten drei Jahrhunderte Rom als den gebenden, den Orient als den nehmenden Teil an, Kraus umgekehrt Alexandrien als den gebenden, Rom als den nehmenden Teil, und für das 4. und 5. Jahrhundert wieder nimmt Wickhoff den Orient als den gebenden, Rom als den nehmenden Teil, Kraus umgekehrt Rom als den gebenden, den Orient als den nehmenden Teil an.

Die Sache liegt nun, glaube ich, in Wahrheit so, dass für die ersten drei Jahrhunderte im Wesentlichen Kraus, für das 4. und 5. Jahrhundert im Wesentlichen Wickhoff Recht hat, d. h. wir dürfen mit Kraus annehmen, dass in Alexandreia der Ausgang, besser einer der wesentlichsten Ausgangspunkte der gesamten Kunst der alten Christenheit zu suchen sei, und wir dürfen ebenso mit Wickhoff annehmen, dass im 4. und 5. Jahrhundert der Orient d. i. in erster Linie seine grossen Weltstädte jene Typen bildeten, die dann das ganze Mittelalter hindurch herrschend blieben. Der Nachweis dieser Sachlage wird im Laufe der Jahre an positiven Thatsachen zu erbringen sein, die nachfolgenden Aufsätze bewegen sich bereits in dieser Richtung.

Ich will hier in der Einleitung nur Gründe geltend machen, die gegen die Wickhoffsche Ansicht von dem bahnbrechenden Charakter der römischen Kunst in den ersten Jahrhunderten sprechen. Der zweite Teil, die Stellung Roms in der Kunstentwicklung seit Konstantins Zeit betreffend, wird besser in anderem Zusammenhange vorzunehmen sein.

Wickhoff ist an seine Arbeit von vornherein mit dem fertigen Resultat heran-

1) Das der wesentliche Inhalt der Schrift: Die Wiener Genesis hrsg. von Wilhelm Ritter von Hartel und Franz Wickhoff. Beilage zum XV. und XVI. Bande des Jahrbuchs der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses Wien 1895 S. 1—96: Der Stil der Genesisbilder und die Geschichte seiner Entwicklung.

2) Repertorium f. Kunstw. XVII, 17.

3) Gesch. der christl. Kunst I 77, 84, 450. Rep. f. Kunstw. XXIII, 49.

4) Gesch. d. christl. Kunst I 254, 294, 383 ff., bes. 397 u. a. O.

getreten. Er frägt nicht, woher kommt der Stil der Wiener Genesis, einer griechisch geschriebenen Handschrift, die er zu bearbeiten hatte, sondern er frägt von allem Anfang an nur: Wie und wann bildete sich eine römische Kunst? Wie wird der kontinuierenden Erzählungsweise ihr Resultat? Und unter welchen Umständen wird diese (d. h. die kontinuierende Art d. i. die römische Kunst) auf christliche Vorstellungen übertragen? Danach steht schon in der Fragestellung die Entwicklungsreihe: Rom, römische Reichskunst, Wiener Genesis fest. Ein anderes als Rom erscheint schlechtweg ausgeschlossen. Diese Tendenz vertritt der Verfasser mit einer Sicherheit, die ihn über alle Schwierigkeiten spielend hinweghebt und dazu führt, alles Für breit in den Vordergrund, alles Wider weit in den Hintergrund zu stellen.

Die Wiener Genesis ist, wie gesagt, eine griechische Handschrift. Es hätte nahe gelegen, sie mit anderen griechischen Bilderhandschriften zu vergleichen, die gemeinsame Eigenart des Kreises — und eine solche liegt zweifellos vor — festzustellen und diese dann den lateinischen Handschriften gegenüber zu halten. Hätten beide Gruppen, wie Wickhoff annimmt, künstlerisch denselben Ursprung, dann müssten sie wenigstens im Stil übereinstimmen. Davon kann nicht die Rede sein.

Wickhoff betrachtet als Kennzeichen des spezifisch römischen Stiles 1. die kontinuierende Erzählungsweise 2. die illusionistische Technik. Unter ersterer versteht er die Vorführung verschiedener, aufeinanderfolgender Momente der Erzählung vor demselben gleichmässig fortlaufenden Hintergrunde. Hauptbeispiele: die beiden in Rom noch aufrechtstehenden Triumphalsäulen. Wickhoff hätte hinzufügen können, dass sich zwei solche Säulen, die eine sogar in guten Einzelaufnahmen, auch in Konstantinopel nachweisen lassen.[1]) Da dieselben aber jünger sind als die römischen Beispiele, so wäre das noch kein Gegenbeweis dafür, dass diese Art nicht von Rom ausgegangen sei. Wohl aber lässt sich das für die fortlaufende Darstellungsart selbst nachweisen. Sie ist ein Erzeugnis der hellenistischen Zeit. Das hatte bereits Carl Robert an der Hand des pergamenischen Telephosfrieses und der homerischen Becher, Otto Jahn im Zusammenhange mit der Tabula Iliaca nachgewiesen. Wickhoff setzt sich darüber in einer Anmerkung (9, 2) hinweg.

Für mich ist die negative Thatsache wichtiger, dass diese Darstellungsart in der breiten Masse von römischen Malereien wie in den Gemälden von Pompeji, in den christlichen Katakombenmalereien und — wo man sie am meisten erwarten würde — vor allem auch in den auf uns gekommenen Bildern lateinischer Handschriften nicht nachweisbar ist. In allen diesen Cyklen ist Bild für Bild in einen eigenen Rahmen gefasst. Die beiden vatikanischen Virgilhandschriften, die Quedlinburger Itala-Miniaturen und noch das Evangeliar in Cambridge sind Beweise dafür. Den älteren vatikanischen Virgil Nr. 3225 wollte Wickhoff bei Seite schaffen, indem er ihn (S. 95) künstlerisch das unbedeutendste unter allen älteren miniierten Manuskripten nennt, den jüngeren Romanus 3867, indem er ihn zu einem für Kinder bestimmten Buche stempeln wollte, weshalb der ausführende Maler sich nicht mit der grossen

1) Vergl. m. Aufsatz „Die Säule des Arkadius in Konstantinopel" Jahrbuch d. k. Deutschen arch. Instituts VIII (1893) 230 f und A. Geffroy, La colonne d'Arcadius à Constantinople (Monuments Piot 1895).

Kunst und ihren Proceduren zu schaffen gemacht habe. Ich brauche darauf nicht einzugehen, das hat schon L. Traube neuerdings widerlegt.[1]) Den wichtigsten Gegenbeweis kannte Wickhoff freilich noch nicht, die Quedlinburger Itala-Miniaturen der Kgl. Bibliothek in Berlin.[2]) Der Miniator dieses lateinischen Manuskriptes hätte jedenfalls den besten Anlass gehabt, fortlaufend darzustellen, war ihm doch ein Breitformat gegeben, das er leicht, wie in der Genesis, in Streifen, einen oberen und einen unteren, hätte zerlegen können. Statt dessen bildet er je vier Quadrate und setzt in jedes eine, höchstens zwei Darstellungen. Von einer Verbindung der Bilder untereinander durch eine Landschaft oder Architektur kann nicht die Rede sein.

Was wir daher in Rom von fortlaufender Darstellungsart finden, dürfte nicht aus dem römischen, sondern eher aus dem griechischen Geiste geboren sein. Beweis dafür, dass die fortlaufende Erzählungsart ein spezifisches Kennzeichen der ältesten griechischen Bilderhandschriften ist. Zunächst, wie Wickhoff selbst, ohne sich dadurch irre machen zu lassen (S. 95) ausgeführt hat, in der Ambrosianischen Ilias, dann vor allem in der Wiener Genesis, in dem mit dieser auf das engste verwandten Codex Rosanensis, endlich im Kosmas Indikopleustes und in der syrischen Bibel vom Jahre 586 in der Laurentiana (Frauen am Grabe und Noli me tangere).

Für mich ist dieser Gegensatz der griechischen und lateinischen Bilderhandschriften nun freilich kein solcher, den ich, wie Wickhoff, unmittelbar aus dem Kunstcharakter der Römer oder Griechen herleiten möchte. Vielmehr scheint mir das Aufkommen der fortlaufenden Darstellungsweise ungemein einfach erklärlich. Es fällt im letzten Gliede nicht so sehr mit der Einführung des einheitlichen Hintergrundes für Bühnenaufführungen zusammen, als damit, dass man begann, Schriften in Rollenform mit fortlaufenden Miniaturen zu schmücken oder solche Rollen als Bilderbücher auch ohne Text zu gebrauchen. Ist das richtig, dann wäre die auffallende Thatsache, dass wir die fortlaufende Darstellungsart nur in griechischen Handschriften nachweisen können, lediglich ein Zeichen dafür, dass die Bilderrolle im griechischen Orient besonders beliebt war, wodurch ihr Stil sich dort in die Handschriftenmalerei bald allgemein eingeführt hat. Ein Beleg dafür scheint ja auch, dass die einzige erhaltene Bilderrolle, der berühmte Josuarotulus der Vaticana, griechischen Ursprunges ist. Die Gewohnheit, in Rollen fortlaufend darzustellen, mag sich dann auch auf die Plastik übertragen haben. In diesem Falle wären die Triumphalsäulen mit Spiralreliefs nicht Ursache, sondern Folge der zuerst in den Bilderrollen angewendeten „kontinuierenden" Darstellungsweise[3]).

Viel entschiedener lässt sich die zweite Behauptung Wickhoffs, die illusionistische Technik sei eine Schöpfung römischen Geistes, zurückweisen. Unter Illusionismus versteht Wickhoff die eigentliche Malerei, das Zurücktreten des Zeichners hinter

---

1) Das Alter des Codex Romanus des Virgil, Strena Helbigiana 307 f.

2) Herausg. von V. Schultze, München 1898.

3) Die fortlaufende Art der Darstellung ist von jeher in Ägypten heimisch. Es ist dafür auf die Totenpapyri zu verweisen, dann auf die Grabmalereien und die Musterbücher der Maler, die von diesen Malereien als Voraussetzung gefordert werden. Die Anknüpfungen der antiken Kunst an Alexandreia, wie sie Jahn und andere erkannt haben, dürfen daher wohl kaum als zufällig betrachtet werden. (Mündlicher Hinweis F. von Bissings.) Zu den Triumphalsäulen vgl. auch Semper, Der Stil I S. 275 f.

dem Maler, der seine Absicht ausschliesslich mit Licht und Farbe erreicht, wobei die Form räumlich aufgelöst wird — scheinbar, denn sie einigt sich dann nur um so wirkungsvoller im Auge des Beschauers. Die Hauptbeispiele für diese Art liegen in unserer modernen, in Velasquez, Hals und Rembrandt wurzelnden Malerei. Es ist zweifellos, dass einzelne der Wandmalereien in Pompeji und Rom diese Technik zeigen.[1]) Ist diese aber, wie Wickhoff glauben machen möchte, etwas, das aus dem römischen Geiste heraus erwachsen ist?

Den Hauptbeweis führt Wickhoff nicht mit Werken des eigensten Gebietes dieser rein malerischen Technik, sondern an der Hand von Reliefs. Die Reste des Grabmals der Haterier, der Adler von SS. Appostoli und in erster Linie die beiden Reliefs am Bogen des Titus, das sind seine Hauptstücke. Ich muss gestehen, dass ich für meine Person die Grenze zwischen den durchaus malerisch gehaltenen, technisch wunderbar vollendeten hellenistischen Reliefbildern und diesen sogenannt römischen Bilderwerken nicht sehr scharf finde und mir den Unterschied durchaus so erklären kann, dass die erstere Gruppe Dutzendwerke, die letztere Meisterwerke im Original vorführt. Beim Titusbogen ist das wohl sicher. Keinesfalls aber scheint mir, was die römischen Reliefs leisten, technisch ausserhalb der Entwicklungsmöglichkeit des hellenistischen Reliefstiles zu liegen.

Das aber ist Nebensache. Hauptsache ist, dass das Darstellen mit den Mitteln von Licht und Farbe nicht nationaler Begabung entspringt, sondern bei allen überhaupt kunstbegabten Völkern auftreten kann, weil es Sache der Technik und eine Folge ihrer virtuosen Entwicklung ist. Sobald sich die antike Malerei technisch so vervollkommnet hatte, dass sie unter Verzicht auf die Zeichnung mit Licht und Farbe allein malen konnte, wird sie das auch gethan haben. Wenn Wickhoff diesen Schritt erst in der römischen Kaiserzeit geschehen lässt, so mag das richtig sein; wenn er aber Rom die bahnbrechende Stelle zuweist, so ist das nicht richtig; es deuten auch hier alle Anzeichen nach dem griechischen Orient und darauf, dass es, wie später im Abendlande die Ölmalerei, so in der Antike die enkaustische Technik war, die diese Entwicklung herbeiführte.

Hauptstütze Wickhoffs für das Gebiet der Malerei sind die Gemäldebeschreibungen des Philostrat. Philostrat aber ist Athener und was er beschreibt sind nicht nur griechische Bilder dem Gegenstande nach, sondern es sind auch griechische Örtlichkeiten, Ephesos, Thessalien, der Bosporus u. s. f., die er, wie sein Maler, mit den Augen des griechischen Künstlers sieht, sogar wahrscheinlich selbst auf seinen Reisen gesehen hat. Es ist auch gewiss nicht zufällig, wenn wir Bilder der Wiener Genesis wie Jacob, der vor der aufgehenden Sonne steht, oder landschaftliche Genreszenen in römischen Mosaiken mit Philostrat verwandt finden. Sie sind eben, wie dessen Beschreibungen, aus dem griechischen Geiste geboren. Die Flusslandschaften in den jetzt zerstörten Mosaiken von S. Costanza und in den Apsiden von S. Maria Maggiore und S. Giovanni in Laterano in Rom decken sich mit älteren Darstellungen dieser Art, wie dem berühmten Pavimentmosaik von Palestrina, das unzweifelhaft im Motiv ägyptischen Ursprunges ist. Dazu kommt, dass noch Chorikios von Gaza

1) Vergl. darüber auch heute noch Wörmann, Die Landschaft in der Kunst des Altertums, 1876.

die naturgemässe Darstellung des Flusses als eines von Vögeln belebten Wassers zwischen blumigen Wiesen gegenüber der gewöhnlichen Weise der Maler, den Flussgott zu geben, lobt. Es handelt sich um die Malereien der Stephanskirche, die Bischof Markian zu Gaza gebaut hatte. Der Fluss aber, der so dargestellt wurde, war wieder der Nil.[1])

Für die Entscheidung zu Gunsten der hellenistischen Kunst spricht nun auch die Gegenüberstellung der griechischen und lateinischen Bilderhandschriften. Es könnte nach meiner Überzeugung gewiss vorkommen, dass wir lateinische Handschriften mit illusionistisch gemalten Miniaturen hätten; warum sollte nicht ein tüchtiger Maler solche Arbeit auch in Italien und Rom wie im Bannkreise eines anderen hellenistischen Centrums verrichtet haben? Thatsache ist jedenfalls, dass die Mehrzahl der lateinischen Miniaturen mehr gezeichnet als gemalt, die Mehrzahl der griechischen mehr gemalt als gezeichnet ist. Man nimmt zum Vergleiche jetzt am besten die Wiener Genesis, den Codex Rossanensis und die neuerdings in Sinope gefundenen Fragmente des Matthäus-Evangeliars in der Bibliothèque nationale[2]) und diesen gegenüber die bereits oben erwähnten Quedlinburger Itala-Miniaturen in Berlin. Es ist bezeichnend, dass die Herausgeber dieser beiden letztgenannten Fragmente Beziehungen immer nur zu der sprachlich entsprechenden Gruppe, Omont (S. 6) in den aus Kleinasien stammenden griechischen Bildern nur solche zur Wiener Genesis und dem Rossanensis, Schultze (S. 38) bei den lateinischen Bildern in Berlin dagegen Züge engster Verwandtschaft und kunstgeschichtlicher Zusammengehörigkeit nur mit dem vatikanischen Virgil No. 3225 entdeckt. Es liegen also — nicht nur mit meinen Augen gesehen — greifbare Unterschiede zwischen der griechischen und lateinischen Gruppe vor. Bedauerlich ist, dass der Kalender vom Jahre 354 nicht im Original erhalten blieb; er wurde in Rom von einem Griechen, dem Furius Dionysius Filocalus, ausgeführt. Die Kopien lassen kein sicheres Urteil über die Technik zu.[3])

Ausschlaggebend in der Frage nach dem Ursprunge der illusionistischen Malweise ist endlich eine Gruppe von Kunstwerken, deren Auffindung an sich geeignet gewesen sein sollte, die Ansicht von der Vormacht Roms auf künstlerischem Gebiete völlig auszurotten. Es giebt gar keine Art von Denkmälern, die alle Merkmale der reinen Licht- und Farbenmalerei so typisch aufzeigte, wie die in Ägypten gefundenen und allmählich berühmt gewordenen enkaustischen Porträts. Sie strafen, sollte man meinen, den Lügen, der behauptet, erst die Römer hätten angefangen in der Art des Hals und Rembrandt zu malen. Wickhoff kennt diese Gemälde wohl (S. 82), und weiss auch ihren hohen künstlerischen Wert zu schätzen. Wie aber bringt er sie mit seiner Theorie vom einzigen Rom in Einklang! Sie seien das beste Zeugnis für die rückläufige Bewegung der römischen Kunst; „denn in diesen Porträten, die aus demselben Geiste geschaffen sind wie die römischen Büsten und die ebenbürtige Seitenstücke zu den kühnsten von ihnen bieten, hat der von Rom angeregte illusio-

1) Choric. ed. Boissonade p. 118, Stark, Gaza S. 630, Unger bei Ersch und Gruber, Allg. Encyklopädie 84 S. 455.

2) H. Omont, Manuscrit grec de l'Evangile selon Saint Mathieu etc. Journal des Savants 1900, Mai.

3) Vergl. m. Ausgabe Ergänzungsheft I des Jahrbuchs d. k. Deutschen arch. Instituts S. 22.

nistische Stil den Osten erobert. Wir lernen aus ihnen", fährt Wickhoff fort, „wie die Anregung, die, im ersten Jahrhunderte nach Christus von Rom ausgegangen, eine Reichskunst gezeitigt hatte, der sich der hellenische und der in alter Zeit schon hellenisierte Osten längst schon nicht mehr hatte verschliessen können".

Da haben wir einmal deutlich das Wickhoffsche Monstrum der römischen Reichskunst und glücklicherweise zugleich auch die Sonde, die seinen Wert erkennen lassen soll. Man kennt den Streit, der um das Alter dieser enkaustischen Porträts wogt. Am weitesten in antike Zeit hinauf ist Ebers gegangen, der die ältesten dieser Bilder noch in ptolemäische Zeit setzt, am weitesten herunter in christliche Zeit bin ich gegangen, als ich nachwies, dass im Museum der geistlichen Akademie zu Kiew zwei enkaustisch gemalte porträtartige Bilder mit je einem Paar von Heiligen erhalten sind. Sie stammen vom Sinai, weisen also auch wieder auf die syro-ägyptische Ecke.[1]) Für Wickhoff wäre es nun das Wichtigste gewesen, dem Leser bezüglich des Alters der enkaustischen Porträts volle Klarheit zu geben; aber, wie öfter, so macht er auch hier diese für seine Sache grundlegende Vorfrage kurz in einer Anmerkung (82,6) ab: Folnesics habe nachgewiesen, dass der Goldschmuck, den die Frauen auf den Porträten tragen, der Zeit des Septimius Severus angehöre, überdies zeige die gleiche Art der Zeichnung, vor allem aber die gleiche Behandlung der Lichter und Schatten auf allen diesen Bildern, dass sie nicht zu verschiedenen Zeiten, sondern alle in einer relativ kurzen Periode entstanden seien. Das aber sei etwa die des Philostrat gewesen. Damit ist die ganze Sache abgemacht und der Leser soll nun daran glauben, dass diese ägyptischen Porträts auf die römische Kunst zurückgehen.

Mich wundert, dass Wickhoff das Unzulängliche dieser Art zu dokumentieren nicht deutlich empfunden hat. Er selbst anerkennt, dass einige dieser Porträts an die bedeutendsten Leistungen der modernen Malerei heranreichen; und doch handelt es sich um Dutzendarbeiten von handwerksmässig schaffenden Meistern einer ägyptischen Provinzialstadt. Ist es denn denkbar, dass eine nach Wickhoffs Anschauung national römische Kunst sich in Ägypten derart in die breitesten Schichten einzuführen vermocht hat? Ich denke eine so intensive und schon in ihren Alltagsleistungen so bewunderungswürdige Kunstströmung kann nicht von aussen und über Nacht eingeführt sein, sie muss in Ägypten bodenständig und dauernd heimisch gewesen sein.[2]) Von römischem Import kann, weil es sich um Dutzendporträts handelt, auch nicht die Rede sein. Wie unsere Denkmälerkenntnisse jetzt liegen,

---

1) Davon mehr im vorletzten Abschnitte (IV).

2) Von Bissing macht mich aufmerksam auf eine Reihe von in Ägypten entstandenen, griechischen Grabreliefs, die auch inschriftlich in vorchristliche Zeit gehören und als Vorläufer dessen, was in den Fajum-Porträts in der Vollendung vorliegt, gelten können (darüber demnächst in den Athenischen Mitteilungen). Die impressionistische Technik der Malerei ist in Ägypten das in hellenistischer Zeit Gewordene, die impressionistische Auffassung aber war seit jeher in Ägypten heimisch. Das überraschende Treffen mit wenigen Mitteln ist eine oft beobachtete Eigentümlichkeit des Kunstschaffens primitiver Völker. Nun ist ganz klar, dass in keinem der grossen Kunstströme eine so reine, unbeeinflusste Fortentwicklung aus primitiven Anfängen heraus vorliegt, wie in Ägypten. Daraus erkläre ich mir die geradezu unfassbare Charakteristik, wie sie mit den einfachsten Mitteln z. B. im Schech el-beled, dem „Dorfschultzen" erzielt ist.

ist es viel wahrscheinlicher, dass gleich in diesem einen nachprüfbaren Punkt Ägypten der gebende, Rom der nehmende Teil war und nicht umgekehrt.

Ins Allgemeine übertragen: es ist unzulässig von einer römischen Reichskunst zu sprechen und darunter eine Kunst zu verstehen, die, in Rom ausgebildet, dann im Oriente die alte hellenistische Kunstübung verdrängt und so die allgemeine breite Grundlage der christlichen Kunst geworden sein soll. Wenn wir schon von einer römischen Reichskunst sprechen, dann ist darunter die letzte Phase der hellenistischen Kunst zu verstehen, wobei Rom nichts anderes als eines von mehreren Centren ist und als solches gewiss auch mit einer bestimmten Individualität (starker Einfluss der realistischen Porträtauffassung auf die Kunst überhaupt, Schematisierung des Faltenwurfs) ausgestattet war. Für die christliche Kunst aber sind meines Erachtens schon in den ersten drei Jahrhunderten gerade die alten orientalischen Grossstädte des hellenistischen Kreises, vor allem Alexandreia, Antiocheia und Ephesos die Ausgangspunkte — nicht Rom oder eine von Rom ausgehende Reichskunst.

Was Wickhoff konstruieren wollte, wäre eine nationale Kunst. Einer solchen aber müssten damals grosse Individualitäten, wie in den Niederlanden und in Spanien die Bahn gebrochen haben. Dann aber würden auch die Namen dieser grossen römischen Künstler wenigstens in litterarischen Spuren vorliegen. Das ist nicht der Fall. Ich verweise nur auf das im vorletzten Abschnitte vorzuführende Kunsturteil des Asterios von Amaseia (um 400). Bezeichnend ist auch, dass als Merkmale nebeneinander auftreten die fortlaufende Erzählungsweise und jene Technik, mit der die Malerei den flüchtigen Augenblick und die zartesten Seelenstimmungen festzuhalten sucht. Der Erfinder der einen Art kann unmöglich zugleich auch der Schöpfer der andern gewesen sein. Sie schliessen die Entstehung in einer und derselben Individualkultur aus. Ihr gleichzeitiges Auftreten macht vielmehr eine farblose Massenkultur zur Voraussetzung und zwar nicht mit einer neu anhebenden, sondern einer auslaufenden Gesamtrichtung, wo unkünstlerisches Schildern und virtuose Technik nebeneinander zu finden sind. Es ist bezeichnend, dass Wickhoff sich gleich in der Beurteilung des Denkmals, von dem er ausging, geirrt hat: die Wiener Genesis ist kein Originalwerk, wie er annahm, dessen Bilder für diesen einen Fall auch in den Typen neugeschaffen sind, sondern sie ist der Vertreter einer auch sonst nachweisbaren Typenreihe, gerade so wie die anderen ältesten christlichen Miniaturen des Orients.[1])

Es wird der Arbeit von Generationen bedürfen, um in diesen Dingen volle, wissenschaftliche Klarheit zu schaffen. Wozu ich vorerst raten möchte und wofür ich aus grösseren, umfassenden Arbeiten heraus, durch die günstige Gelegenheit veranlasst, hier Stichproben geben will, das ist eine Studienrichtung, die mit einem zunächst besser extrem gegen Rom gerichteten, als vor dem römischen Nimbus zurückweichenden Eifer den Denkmälern des christlichen Orients nachgeht, nicht nur im Allgemeinen; es müsste gleich auch die Frage ins Auge gefasst werden, ob denn die einzelnen Länder Ägypten, Syrien, Kleinasien, Griechenland u. s. f. nicht jedes Land für sich eigenartige Richtungen entwickelt haben. Die Neuerwerbungen der Königlichen Museen bieten zu solchen Studien guten Anlass und ich danke den

1) Vgl. dazu Gräven im Jahrbuch der Kunsthist. Samml. des Allerh. Kaiserhauses 1900 S. 92 ff.

Herren Direktoren der beiden Abteilungen, dass sie die Veröffentlichung der Hauptstücke vertrauensvoll in meine Hand gelegt haben. Möchte sich bei ihnen die Überzeugung Bahn brechen, dass es empfehlenswert wäre, diejenigen Kunstwerke der ihnen unterstellten Sammlungen, die ich u. a. nachfolgend bespreche, nebst den vielen Stücken zweiten Ranges, die sich darum gruppieren lassen, in einer eigenen Abteilung, einer solchen für die christliche Kunst des Orientes, zu vereinigen. Eine solche That müsste bahnbrechend wirken.

Von den nachfolgenden fünf Aufsätzen macht der erste über eine unterirdische Grabanlage in Palmyra wahrscheinlich, dass gewisse Typen der Architektur und der malerischen Ausstattung aus dem hellenistischen Orient unmittelbar in die byzantinische Kunst übergegangen sind, Rom also nicht das Zwischenglied bildet. Die folgenden Abschnitte über ein Christusrelief kleinasiatischer Richtung und eine Holzskulptur aus Ägypten deuten an, dass wir auch bei Kunstwerken der späteren Kaiserzeit, soweit sie sich in Rom und Italien finden, nicht ohne weiteres römische Entstehung annehmen, sondern auch da stets die Frage der Einfuhr vom Orient her, in den beiden gegebenen Fällen aus Kleinasien bezw. Ägypten erwägen sollen. Der vierte Abschnitt führt Vertreter einer bisher fast unbeachteten Gruppe von Kunstwerken vor und soll, gleich dem Absatz über den Ashburnham Pentateuch im Anhange zum ersten Aufsatze, zeigen, wie vorsichtig alle Urteile, die nur mit dem bis jetzt bekannten Denkmälervorrate rechnen, gefällt werden müssen und wie notwendig es wäre, dass wir uns, bevor allgemein entwicklungsgeschichtliche Bücher geschrieben werden, doch zunächst im Orient umsehen, oder zum mindesten das, was von christlich-orientalischer Kunst in unseren Museen steckt, verarbeiten sollten. Hier zeigt sich einmal, welche ungeheuren Lücken unser kunsthistorisches Wissen noch aufweist.

---

Einen entscheidenden Einfluss auf die Anbahnung der richtigen Erkenntnis bezüglich der Stellung des Orients im Rahmen dessen, was man geneigt ist, die römische Reichskunst zu nennen, wird die Initiative S. M. des Deutschen Kaisers ausüben. Was unsere archäologischen Institute bisher versäumt haben,[1]) das wird der energische Wille eines Mächtigen, der seinem klaren Empfinden vertraut, durchsetzen. Kaiser Wilhem hat von der Denkmälerwelt Baalbeks einen bedeutenden Eindruck empfangen und in Otto Puchstein die geeignete Persönlichkeit für die Durchführung seiner auf die Klarstellung der Bedeutung dieser mächtigen Ruinen gerichteten Absichten gefunden. Nun endlich werden wir wohl in eine wissenschaftliche Untersuchung dessen, was man die römische Architektur nennt, eintreten — des Konstruktiven sowohl, wie der dekorativen Ausstattung.

Es ist wahrscheinlich, dass die Kunst des Wölbens da heimisch ist, wo man beim Bauen auf den Ziegel gewiesen war. Die erste grosse Entwicklung einer mit Mauer und Bogen als Einheiten schaffenden Baukunst finden wir in Mesopotamien. Vom Orient aus drängte sich denn auch der Bogen in die alte Einheit der Massen-

---

1) Vgl. m. Besprechung in der Byzantinischen Zeitschrift VII (1898) 504f.

architektur, die ägyptische Steinsäule mit dem geraden Architrav ein, dem die Griechen ein Element des Holzbaues, den Giebel beigesellt hatten. In Syrien, Alexandreia und Kleinasien treffen alle diese Elemente in der Zeit nach Alexander dem Grossen aufeinander. Dort dürfte die Wiege des neuen, bis auf den heutigen Tag nicht erschöpften Schaffensdranges gestanden haben, der den Baumeister dazu führt, nicht so sehr die Gliederung der Massen, als die Gestaltung des Raumes vor Augen zu haben. Zwei Bausysteme treten an Stelle der alten: das eine, dessen Wahrzeichen die Kuppel ist, der vollendete Ausdruck des die Komposition beherrschenden Innenraumes [1]); das zweite Bausystem, die Basilika, jenes Pasticcio von Raum- und Massenarchitektur, dem erst die Germanen im gotischen Dom durch sieghaftes Überwinden aller Widerstände der lastenden Masse den einheitlichen Charakter des Raumbaues zu geben wissen. Die Entstehung des Kuppelbaues und der Basilika: das sind die Fragen, deren Lösung der Forscher auf dem Gebiete der christlichen Kunst des Orients von Nachgrabungen auf dem Boden hellenistischer Städte erwartet. Freilich darf dann nicht, wie bisher, der antike Tempel im Vordergrunde des Interesses bleiben. Die architektonischen Gebilde, an welche die christliche Kunst anknüpft, die eigentlich entwicklungsstarken Formgedanken, liegen im antiken Profanbau.

Wenn ich mir vor Augen halte, was man von der grossartigen Mannigfaltigkeit in der architektonischen Erscheinung Antiocheias — leider nur aus litterarischen Quellen — weiss, dann muss ich von den Ausgrabungen des benachbarten Baalbek die weitgehendsten Aufschlüsse über all das erwarten, was beim Einsetzen der christlichen Kunst im Orient an Formen nachweisbar ist. Man nehme allein einen Prachtbau in der Art desjenigen, den Konstantin der Grosse am Grabe Christi aufrichten liess, bestehend aus dem von Säulen getragene Kuppelbau über dem Grabe selbst, einem doppelgeschossigen Zwischenatrium, einer fünfschiffigen, Golgotha und die Stelle der Kreuzauffindung einschliessenden Basilika, dem frei nach den örtlichen Bedingungen dazu komponierten Ostatrium und den Propyläen nach der Marktstrasse hin — welche Fülle von Formen! Sie findet ihre Analogien in Antiocheia, Tyrus, Ephesos, Nazianz und a. O. Kaiser Konstantin aber wollte, wie er an den Bauleiter schreibt, dass dieser Bau alle übrigen besiege, und der Ort, als der erste des Erdkreises, auf das Schönste geschmückt werde. Es muss daher dieser Stätte Jerusalems wohl von vornherein eine hohe kunstgeschichtliche Bedeutung zugemessen werden. Ich habe an den Schluss des vorliegenden Buches den Versuch eines Nachweises von bedeutenden architektonischen Resten dieses Prachtbaues eines grossen Kaisers gesetzt. Er mag als Gruss an die Expedition nach Baalbek gelten und dazu beitragen, dass auch die christliche Kunst jenes Kreises von ihrem Leiter nicht unberücksichtigt bleibe.

---

1) Die Sophienkirche kennzeichnet die Krone dieser Entwickelungsreihe, doch behält auch sie noch neben der für den Raumbau gedachten Flächendekoration antike Gliederungen selbst im Innern bei.

J. C. Hinrichs, Leipzig.

Hauptkammer einer unterirdischen Grabanlage in Palmyra.

Bemaltes Thontäfelchen aus Palmyra. Berlin, Kgl. Museen, Vorderasiatische Abteilung.

# I.

# Eine Grabanlage in Palmyra vom J. 259 ca. und ihre Gemälde.

Herr Dr. Moritz Sobernheim hat im Frühjahr 1899 eine Reise nach Palmyra unternommen[1]) und u. a. Photographien[2]) einer künstlerisch ausgestatteten Grabhöhle im Südwesten der Stadt mitgebracht, die ich auf sein Ersuchen gern zur Veröffentlichung übernahm, weil mir dadurch der erwünschte Anlass gegeben wurde, einem für das Verständnis der Vorbedingungen der christlichen Kunst des Orients nicht unwichtigen Kreise näher zu treten.

## Beschreibung.

Der Zugang zu der Katakombe ist heute verschüttet. Man gelangt in dieselbe, indem man eine Art Kamin hinunterklettert und am Ende durch ein enges Loch rutscht, das in den centralen, im nebenstehenden Plan[3]) als Zimmer I bezeichneten Raum führt. Er ist 4 × 4 m gross[4]) und öffnet sich nach allen vier Seiten in 1 m breiten, gleich grossen Rundbogen, die auf drei Seiten zu Grabkammern führen, während der Bogen der vierten Seite die Einmündung des verschütteten Zuganges darstellt. Der in den Mittelraum Eintretende befand sich also angesichts dreier vor ihm und zu seinen Seiten liegender Grabräume. Diese einfache, klare Gliederung der ganzen Anlage verdient Beachtung. Der Mittelraum ist schmucklos und in Form eines Kreuzgewölbes überdeckt. Der Boden liegt heute um 1—2 m höher als in den anstossenden Grabräumen.

Diese drei in Kreuzform angeordneten Grabkammern sind zwar gleich gross,

1) Vgl. die Ausbeute an Inschriften, Beiträge zur Assyriologie, herausgegeben v. Haupt u. Delitzsch IV, 207—219. Eine kurze Beschreibung auch der Malereien findet sich schon bei Östrup in dem Aufsatze Historisk-topografiske Bidrag til Kendskabet til den syriske ørken, Kopenhagen, Lunos 1895 p. 5—7. Eine Übersetzung der betreffenden Stelle danke ich Herrn Dr. M. Sobernheim. Die Tumuli, zu denen das Grab gehört, sind erwähnt von Bernoville, Dix jours en Palmyrène, Paris 1864 p. 109.

2) Aufgenommen von Dr. Georg Sobernheim als Daueraufnahmen bei Magnesiumlicht.

3) Wiederholt aus den Beitr. z. Assyr. a. a. O. 215. Manches stimmt nicht ganz mit der Beschreibung überein.

4) Östrup giebt an 4,80 × 4,50 und ca. 5,25 m Höhe.

$8 \times 4$ m,[1]) der dem Zugang gegenüberliegende Arm aber wird sowohl durch seine Gliederung, wie durch seine Ausstattung als der vornehmste gekennzeichnet. Ein

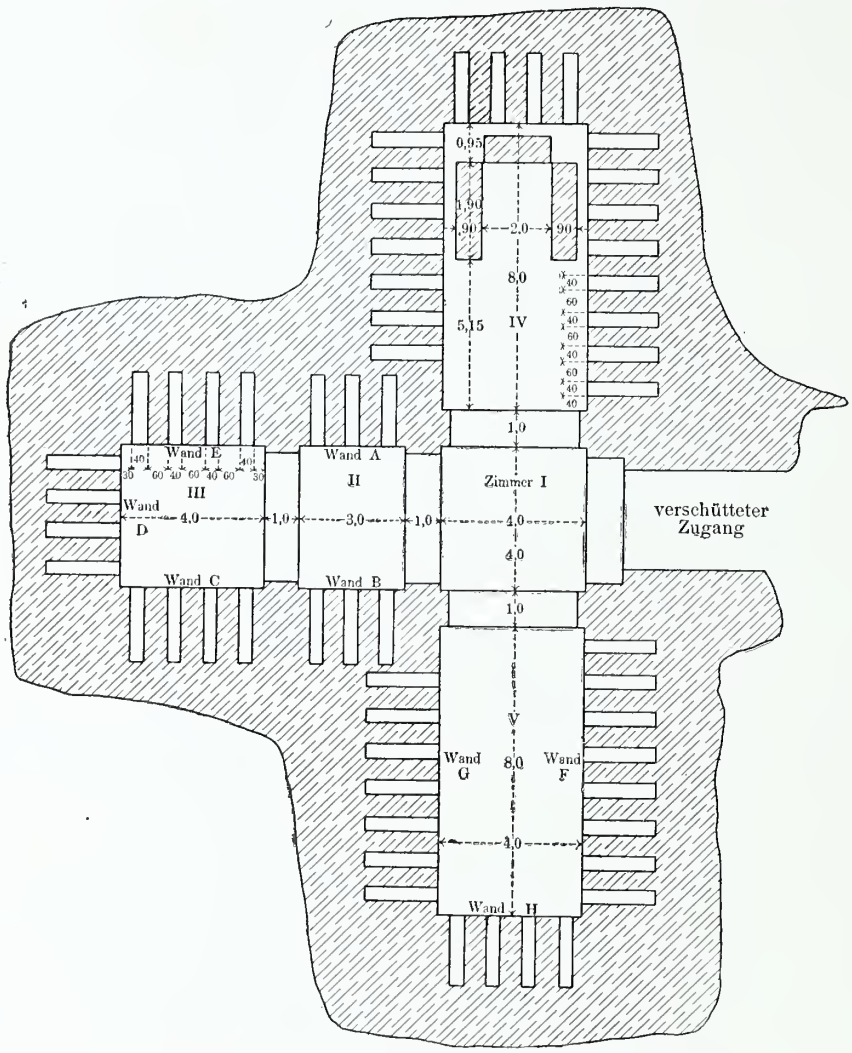



Abb. 1: Grundriss eines gewölbten Höhlengrabes in Palmyra.
Massstab 1:200. Nach einer Aufnahme von Robert Otzen, Palmyra 1899.

1) Ich hege Zweifel an der Richtigkeit der in Abb. 1 eingetragenen Quoten. Abgesehen davon, dass sie nicht mit den Angaben Östrups stimmen, nähern sich letzteren auch mehr den, wie es scheint, sehr genauen Vermessungen, die ein anderer Teilnehmer der Expedition Sobernheim, der Architekt W. Bernoulli aus Basel, in eine mir vorliegende Skizze eingetragen hat. Danach ist die Hauptkammer III 4,66 m tief und 4,51 m breit. Auch die Einzelmasse sind andere als bei Otzen. Der Gurtbogen zwischen Wand B und C springt 0,375 m vor und ist 0,925 m breit. Die daran anschliessende Wand C hat die Quoten 0,460, dann der Schacht 0,415, der Wandstreifen 0,740, dann wieder 0,415, 0,770, 0,430, 0,680, 0,410, und in der Ecke 0,335 m. Die daran anstossende Wand hat 0,310, dann 0,435 für den Schacht, 0,720 für den Wandstreifen, und wieder 0,430, 0,720, 0,410, 0,740, 0,425, endlich 0,300 in der Ecke. An der allgemeinen Anordnung ändern diese Zahlen nichts Wesentliches.

1 m breiter Gurtbogen zerlegt ihn in einen quadratischen Hauptraum III, und einen 3 × 4 m grossen Vorraum. Die Wände sind hier wie in den Querarmen der Höhe nach von 0,40 m breiten Schachten in Abständen von 0,60 m durchbrochen. Jeder Schacht ist ca. 1,90 m tief[1]) und bietet Raum für fünf Särge übereinander, deren Folge man in Taf. I und Abb. 2 deutlich erkennt, ist sie in dem Hauptraum III auch noch durch Querlinien in den Malereien ausdrücklich hervorgehoben. Von den Särgen sind nur Bruchstücke und Menschenknochen im Bodenschutt erhalten. Zählt man die Schachte, so ergiebt sich, dass der quadratische Hauptraum III 4 × 3 = 12, der Vorraum II 3 × 2 = 6, zusammen 18, jeder der beiden Querarme IV und V 4 + 8 + 7 = 19, die ganze Grabhöhle also 56 Schachte mit 280 Gräbern hat. Dazu kommen drei im Querarm IV aufgestellte Sarkophage, von denen später die Rede sein wird.[2])

Während nun die Wände der Querräume IV und V, sowie des Vorzimmers II schmucklos sind, weisen das quadratische Zimmer III (Tafel I) und der Gurtbogen davor reiche Wandmalereien auf, die einer eingehenden Betrachtung wert sind. Die Decke dieses tonnengewölbten Raumes zeigt in Blau und Gold gemalt ein sechseckiges Kassettenmuster, das sich bienenzellenartig über die Fläche ausbreitet. In der Mitte der Decke befindet sich eine Darstellung in Medaillonform.[3]) Am Rande des Tonnengewölbes läuft, sehr flüchtig angedeutet, ein Eierstab hin; dann folgt ein perspektivisch gemalter Sparrenfries, bestehend aus glatten, von beiden Seiten der Mitte zulaufenden Prismen mit einer schrägen Leiste oben. Man könnte fast an eine Umbildung des Zahnschnittes denken. Nicht minder eigenartig ist der oben durch eine Folge kleiner Kreise abgegrenzte Mäander darunter: ein einziges Band, einmal oben, einmal unten fortlaufend, die Übergänge in abwechselnd einfachen oder doppelten Mäanderstufen, dazwischen, wieder perspektivisch in Licht und Schatten gegeben, je ein vorn offen gedachter Würfel.

Die Lünette der Schlusswand D ist mit einer grossen figürlichen Darstellung geschmückt, die unten von dem Hauptfries, oben, das Gewölbe entlang, von zwei Streifen umrahmt wird, deren oberer eine fast zu Doppelkreisen eingerollte, und, scheint es, mit Weinblättern gefüllte Ranke zeigt, während der untere eine Folge gegenständiger Blätter erkennen lässt. In der Mitte des halbrunden Feldes sieht man eine grosse Gestalt in weiblichen Gewändern, aus denen das rechte Bein nackt hervortritt. Nach rechts ausschreitend, hält sie mit der linken Hand einen Schild erhoben, während die rechte das Gewand schürzt. Sie ist umgeben von einem Kreise von Frauen, die dasselbe Gewand wie sie, den gegürteten Chiton mit Überfall ohne Ärmel tragen und nach ihr zurückblicken, indem sie sich mit lebhaften Gebärden von ihr abwenden. Rasche Bewegung zeigen auch die um ihre Köpfe wehenden Schleier an. Zu Füssen der einen Frau links scheint ein Kind zu stehen. Auf jeder Seite dieser mittleren Frauengruppe bemerkt man je einen Krieger; der links ist besser

1) Östrup: einige Meter tief und 2—3 Meter hoch; Bernoulli mass einen Schacht mit 1,940 m.

2) Nach Östrup allerdings hat dieser Raum IV keine Grabschachte und seine Decke soll in Vierecken grün und weiss elegant dekoriert sein. Ersteres ist nach dem Ausweis der photographischen Aufnahme (Abb. 4) sicher falsch.

3) Mehr konnte ich darüber nicht erfahren.

erhalten. Er steht mit erhobenem Schild und fliegendem Schultermantel nach der Mitte gewandt da, auf dem Haupte scheint eine spitze Mütze, der Pileus zu sitzen. Das würde die Annahme bestätigen, dass wir Odysseus vor uns haben, der den in Frauenkleidern steckenden Achill unter den Töchtern des Lykomedes entdeckt. Künstlerisch ist das Gemälde wenig befriedigend. Die Figuren werden nach Massgabe des Raumes willkürlich kleiner und sind fast kalligraphisch flüchtig gezeichnet. Wertvoller ist der Inhalt. Man möchte in dem, an der Stirnseite des ganzen Grabes gemalten Bilde irgend einen Bezug auf den Stifter der Anlage oder einen der hier Bestatteten oder auf die ganze Familie suchen; wahrscheinlich mit Unrecht. Es handelt sich wohl mehr um eine gewohnheitsmässige Grabdekoration. Davon später.

Die Bilder der Verstorbenen sind an den zwischen den Gräberschachten stehen gebliebenen Wandpfeilern in Medaillons gemalt, die von weiblichen Flügelgestalten getragen werden. Unter Achill ist ein Mann mit spärlichem Bartansatz und kurzem Haar gegeben, der, die Pupille am oberen Augenlid, aus dem Bilde herausblickt. Er ist bekleidet mit einem faltigen Chiton, der den Halsansatz freilässt, auf seiner linken Schulter liegt ein Mantel auf. Die linke Hand ist zur Brust erhoben und hält eine kleine Rolle oder dergleichen. Ob das „Male, der Sohn des Jadʿū, Sohns des Jadiʿabel" ist, den die Inschriften dieser und der Vorderkammer II wiederholt nennen?[1]) Einer der beiden andern in den seitlichen Medaillons derselben Wand dargestellten Männer, die im Typus verwandt, nicht aber gleich der Mittelfigur sind, jedenfalls aber in Kleidung und Gestalt mit ihr übereinstimmen, dürfte Simon, Sohn des Abbā, darstellen, dessen Andenken eine Inschrift dieser Wand nennt.[2]) An der linken Wand C ist, der Stirnwand zunächst, eine Frau in der unten zu besprechenden palmyrener Tracht, dann ein Mann dargestellt, über dessen linker Schulter ein Knabe erscheint (alles auf Tafel I). Auf der rechten Wand E (Abb. 2) ist einmal ein bärtiger Mann vom Typus des Porträts unter Achill, das andere Mal eine Frau gegeben. Sie trägt die charakteristische hohe Frisur und Haube, über die ein Schleier, links auf den Rücken, rechts auf die Brust herabfällt. Vor der Brust wird die linke Hand mit einem Schmuckstücke sichtbar. Im Ohr und um den Hals hat sie Perlen, das Untergewand hat den breiten Clavus, ein Mantel läuft quer über die Brust auf ihre linke Schulter. Es ist vielleicht „die Tochter des Malku oder die Tochter des Zabdibōl", die eine Inschrift links am rechten Rande des mittleren Loculus zugleich mit dem „Sohn des Zabdibōl, Sohn des Saʿdi" nennt.[3]) Hierzu der leider fragmentarische Zusatz „ . . . . des Hauses und der Grabhöhle." Sobernheim nahm an, die Inschrift gebe die Namen der vier in den Särgen dieser (?) Kammer bestatteten Personen, was dadurch bestätigt werde, dass sich die Inschrift nochmals in Zimmer V finde.[4])

Wir wenden uns der Art zu, wie diese Porträts künstlerisch eingeführt sind (Abb. 2). Auf blauem Grund gemalt, werden sie von gelben Kreisen umrahmt, die eine Folge

1) Beiträge zur Assyriologie a. a. O. Inschrift 8a S. 216.
2) Ebenda. Inschrift 8c S. 217.
3) A. a. O. Inschr. 8d S. 217.
4) A. a. O. Inschr. 8dz S. 217.

Abb. 2: Wandschmuck in Kammer III der Grabanlage von Palmyra.

Abb. 3: Wandbild der Grabanlage von Palmyra.

von Perlschnur und radial stehenden Blättern, dann einen glatten Aussenrand zeigen. In den Ecken vier Blüten. Die weiblichen, die Medaillons mit aufgehobenen Armen über ihren Kopf emporhaltenden Flügelgestalten sind ähnlich, nur ganz weiss gekleidet, wie der Achill des Hauptgemäldes, d. h. sie haben den gegürteten Chiton mit Überfall, aus dem das rechte Bein nackt hervortritt. Das braune Haar ist in einen Doppelknoten geschlungen, scheint bekränzt und kommt rechts neben dem mit zwei Perlenschnüren geschmückten Halse nochmals zum Vorschein. Die Hände halten ausser dem Medaillon noch je einen Kranz, von dem Bänder herabflattern. Der Chiton lässt die Arme frei und ist auf den Schultern geknöpft. Hinter den Armen kommen, symmetrisch schräg gestellt, graublaue Flügel zum Vorschein. Der Gürtel erscheint durch ähnlich nach der Seite flatternde rötliche Bänder erweitert; unter ihren Enden ist die vierteilige Blüte wiederholt. Man erkennt deutlich, dass diese Zusätze zumeist einer gleichmässigen Raumfüllung dienen.

Diese Flügelfiguren stehen auf blauen Kugeln, unter denen seitlich je ein grosses grünes Akanthusblatt hervorkommt, das oben und unten von Blüten mit Fadenstielen begleitet wird. Dann folgt ein Sockel von rechteckiger Form, violett mit rötlichem Rand, in den eine, einen grünen Kreis umschliessende gelbe Raute gesetzt ist. Dieser Teil soll wohl Marmorinkrustation nachahmen. Merkwürdig ist nur, dass darunter an jedem Pfeiler nochmals ein schmales Feld ausgespart ist, in das auf weissem Grunde Tierdarstellungen gemalt sind. An der Stirnwand D und, scheint es, auch an der linken Wand C (Tafel I) sieht man, wie ein Löwe oder Panther ein Jagdtier, eine Gazelle, einen Hirsch, eine Antilope u. dgl. ereilt, an der rechten Wand E dagegen (Abb. 2) ist einmal und zwar ziemlich flüchtig eine Familie von fünf Reihern (Flamingos?), einmal ein Pfau gemalt.

Eine Ausnahme bezüglich dieser Ausstattung der zwischen den Grabschachten übrig gebliebenen Wandflächen ist nur an den die Ecke bildenden schmalen Wandteilen am Eingange gemacht. Dort ist statt der Flügelfiguren eine Säule gemalt (Abb. 3). Über dem Sockel sitzt eine attische Basis, der Schaft verjüngt sich scheinbar nach oben und endet mit einem Wulst, über dem ein Kapitell sitzt mit zwei Akanthusblattreihen und grossen Voluten darüber, also wohl von kompositer Form. Daneben an der vorspringenden Seitenfläche des Gurtbogens ist eine durch ihre Füllung interessante Ranke gemalt. Die Nebenzweige rollen sich nicht ein, sondern laufen zu zweien und dreien in leichten Schwingungen parallel zum Hauptstamm aufwärts. Man erkennt Trauben und Weinblätter.

Kunsthistorisch sehr wertvolle Gemälde schmücken auch die ca. 1 m breiten Vorderflächen dieses die quadratische Kammer III abtrennenden Gurtbogens. Im Gewölbe ist das Kassettenmotiv weitergeführt, darunter folgt der Mäanderfries ohne den Sparrenaufsatz. Die beiden Wandflächen darunter zeigen im Hauptfeld über dem Sockel einander ähnliche Darstellungen, von denen die linke, an die Wandfläche C anschliessende in Abb. 3 gegeben ist. Wir sehen überlebensgross eine Frauengestalt vor einer Brüstung oder Mauer stehen, die ihr bis zur Schulter reicht; darauf ist links ein Körbchen, rechts ein Kästchen gemalt. Rechts unten zu Füssen der Frau bemerkt man einen Schemel o. dgl. Die Frau steht nach rechts, d. h. nach der mit Gemälden geschmückten Kammer gewendet da und hält ein Kind im linken Arm. Ihr Kopf ist ähnlich ge-

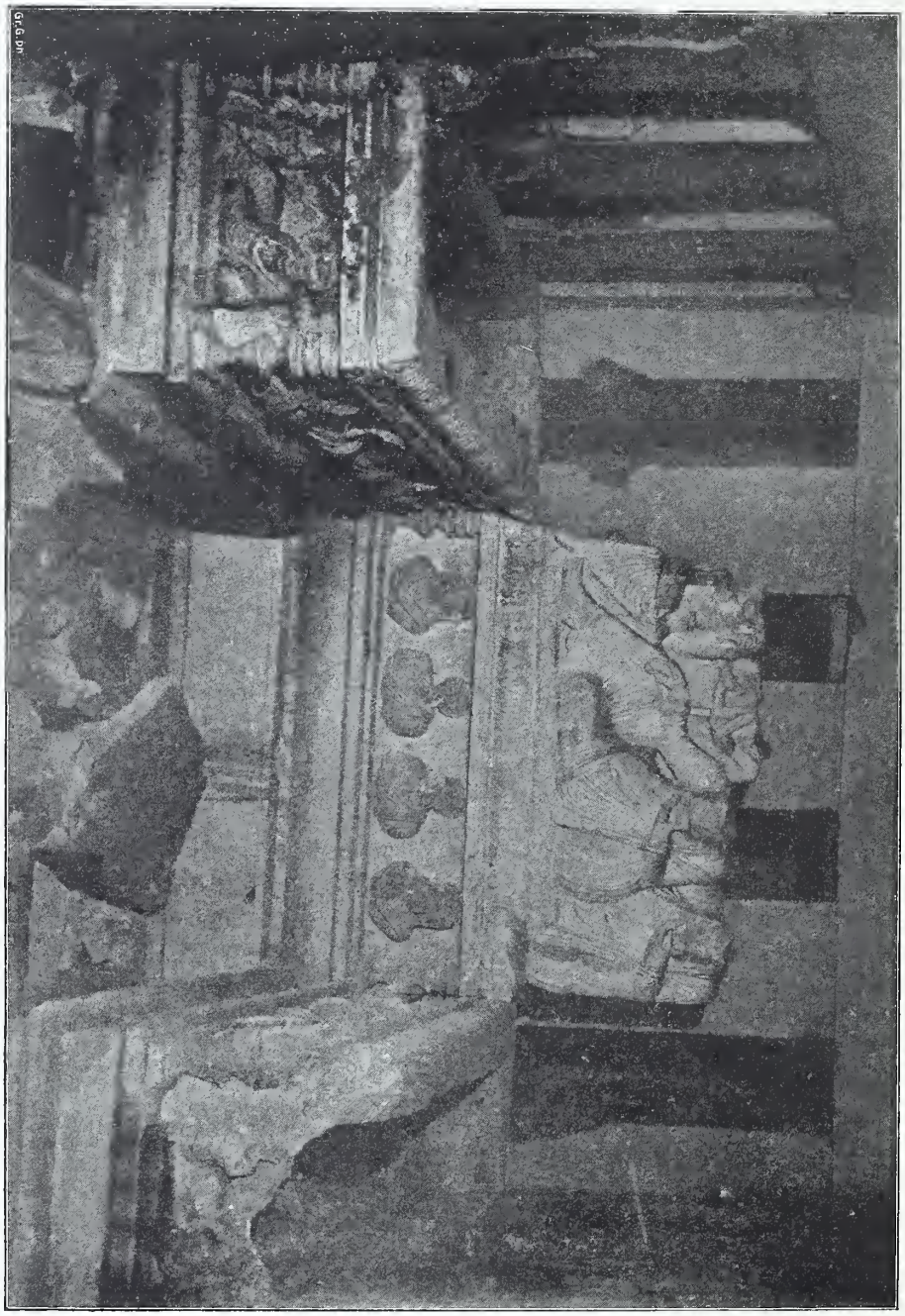


Abb. 4: Kammer IV der Grabanlage von Palmyra mit drei Sarkophagen.

schmückt, wie in den anderen Frauenportraits, nur reicher. Auf der hohen Frisur oder Mütze, von der der Schleier herabfällt, sieht man einen lotrechten Streifen von abwechselnd runden und viereckigen Edelsteinen o. dgl. aufsteigen, im Ohr und am Halse trägt sie Perlen, am Handgelenk Armbänder. Ihre Gewandung besteht aus einem Unterkleide mit weiten, kurzen Ärmeln und Claven, das Obergewand läuft wieder quer über die Brust nach der linken Schulter, umhüllt den ganzen Unterkörper und ist unten, eine Folge der sehr reichen Fältelung, auffallend ausgezackt. Das bereits ziemlich grosse Kind trägt ein kurzes Hemdchen, hält die eine Hand mit zwei vorgestreckten Fingern an die Brust, die andere liegt, von der quer über die Brust laufenden rechten Hand der Mutter gefasst, im Schooss. Die Frau hat rote Schuhe, das Obergewand ist grün. Nach der rechts oben befindlichen Inschrift[1]) haben wir das „Bild der Ba(d)ʿa, Tochter Simons" vor uns, wahrscheinlich einer Tochter jenes Simon, den die Inschrift an der Stirnwand des Hauptraumes nennt.

Von den Inschriften der übrigen Grabkammern verdient eine im linken Querarm V an der rechten Wand G Beachtung, weil sie datiert ist.[2]) Erhalten sind leider nur die Schlussworte „.... Grabmal im Monat Adar des Jahres 570" d. h. vom Jahre 259 n. Chr. „Wie schon die Schrift zeigt, ist die Höhle aus einer späten Epoche" fügt Sobernheim bei, nimmt also an, dass die Datierung für die ganze Höhle gelten dürfe.

Es wurde oben erwähnt, dass im rechten Querarm IV drei Sarkophage aufgestellt sind. Sie stehen so am Ende der Kammer (Abb. 4), dass zwei an der Längswand den quer am Ende stehenden dritten in die Mitte nehmen. Die Masse ca. 190 × 90 m sind im Grundriss leider nicht richtig angegeben. Jeder Sarkophag stellt eine auf einem Postament stehende Kline dar, auf deren Polster die Familie ruhend zu sehen ist. Zwischen den Füssen sind an den vorderen Längsseiten je vier Büsten, an den beiden in der Abbildung sichtbaren Schmalseiten je ein Ruhender gegeben. Die Sarkophage sind leider arg zerstört, Teile liegen auf dem Boden herum.

## Kunstgeschichtliche Bedeutung.

Die berühmte Grabkirche der byzantinischen Kaiser in Konstantinopel, die Apostelkirche, hatte Kreuzform. Im Ostarm befand sich das Heroon Konstantins, im Westarm das Heroon Justinians, die Südstoa barg die Sarkophage der Familie des Theodosius, die Nordstoa diejenigen des Julian und Jovian.[3]) Die Kirche ist zerstört. Ein Abbild im kleinsten Massstabe bietet heute noch das sogenannte Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna, wo in drei Kreuzarmen Sarkophage stehen, während der Längsarm als Zugang dient.[4]) Zwischen beiden Grabkirchen soll die alte Apostelkirche in Mailand, S. Nazaro[5]) vermitteln. An diese Bauten und die bisher gemachten Versuche einer Herleitung ihres Grundrisses muss ich denken, wenn

1) Beitr. z. Assyr. a. a. O. 8 b S. 216.
2) A. a. O. 8i S. 218f.
3) Konst. Porph. de caer. II 42, Kodinos ed. Bonn p. 205f.
4) d'Agincourt, Hist. de l'art, Arch. pl. XV.
5) P. Rotta, S. Nazaro Tav. I.

ich vom entwicklungsgeschichtlichen Standpunkte aus an die Verwertung der beschriebenen Katakombe von Palmyra gehe.

Man hat runde oder quadratische Kuppelräume mit in den Axen liegenden Nischen zum Ausgangspunkt des Grundrisses der kreuzförmigen Grabkirchen machen wollen. Die symbolische Beziehung auf das Kreuz des Erlösers soll dann den Anlass zur weiteren Ausbildung, d. h. zur Verlängerung der Kreuzarme gegenüber den antiken Vorbildern gegeben haben.[1]) Es will mir scheinen, dass bei einer solchen Ableitung der centrale Kuppelraum immer die entscheidende Hauptrolle hätte beibehalten müssen, der Nischencharakter der Kreuzarme nie hätte ganz verschwinden können. Das ist jedoch nicht der Fall. Der natürliche Ausgangspunkt der kreuzförmigen Grabkirche dürfte vielmehr in Grabanlagen zu suchen sein, wie sie unsere wahrscheinlich um d. J. 259 entstandene Katakombe typisch darstellt. Die Kreuzarme haben dieselbe Breite wie die centrale Kammer, ihre Länge wechselt je nach der Zahl der Gräber, die sie aufnehmen sollen, die Gestaltung der Decke des Mittelraumes ist ohne Belang; der Typus hat also ursprünglich nichts mit dem Kuppelbau zu thun. Sobald man aber diese alt überlieferte Grundform der in den anstehenden Fels gearbeiteten Katakomben des hellenistischen Orients in harmonisch gruppierten Bauwerken nachzubilden suchte, musste man in Ländern, wo der Centralbau heimisch war, unwillkürlich zur Anwendung der Kuppel gedrängt werden. In der Apostelkirche wurde sie als Einheit über die Mitte sowohl, wie über die Kreuzarme gelegt[2]), in anderen unter Anwendung mehr römischer Wölbesysteme erbauten Kirchen wie S. Nazaro e Celso in Ravenna verwendete man die Kuppel für die Mitte, das Tonnengewölbe für die zur Aufnahme einzelner Sarkophage bestimmten Kreuzarme. Syrien und das unter germanischen Zusätzen in syrischer Art gebaute Mausoleum Theodorichs in Ravenna bieten Varianten dieser Art im Kleinen und aus Quadermaterial.

Die Katakombe von Palmyra steht mit ihrem Grundriss nicht vereinzelt im Orient da. Obwohl wir noch sehr wenig über diese Art von Denkmälern in jenen Gebieten wissen, lassen sich doch noch zwei ähnliche Grabanlagen u. zw. in Alexandreia nachweisen. Die eine zuletzt von Néroutros Bey 1873 aufgenommen[3]) und seither nicht mehr auffindbar, zeigt kreuzförmigen Grundriss mit einer Apsis im Westen, Gräbern im verlängerten Ost- und im Nordarm und dem Zugang im Südarm; die andere Katakombe im Osten das Fort Saleh hat nach Botti[4]) Kreuzform mit einem Mittel- und vier Querräumen, letztere zur Aufnahme von je drei Sarkophagen. Auch diese Katakomben,[5]) von denen die erste sicher christlich war, sind innen mit Stuck bedeckt und mit figürlichen Szenen bemalt. Ich bin überzeugt, dass sich mit der Zeit noch eine ganze Reihe unterirdischer Anlagen von diesem Typus

---

1) Dehio und Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes I S. 43, wozu auch Aufnahmen der eben angeführten Bauten und deren angeblichen Vorläufern gegeben sind.

2) Vgl. als bekanntes Hauptbeispiel dieser Art S. Marco in Venedig, eine Nachahmung der Apostelkirche von Konstantinopel.

3) L'ancienne Alexandrie, Paris 1888 p. 41.

4) Bulletin de la société archéologique d'Alexandrie II, 50.

5) Beachtung verdient auch die reich entwickelte kreuzförmige Anlage in den „Bad der Kleopatra" genannten Katakomben. Description de l'Égypte, Antiquité, Tafelband V 42, 2.

im Orient finden wird; es ist das ja die natürliche Form organisch gruppierter und in den Fels gearbeiteter Grabanlagen.

In der Aushöhlung der Decken in Tonnenform, der Trennung der Räume durch vortretende Wandpfeiler, der Anordnung der Gräber in der Art, dass der Tote senkrecht auf die Wände, nicht parallel zu ihnen bestattet wurde [1]) u. a. m. schliesst sich die Katakombe von Palmyra durchaus an den auch sonst aus dem hellenistischen Orient und besonders aus Alexandreia bekannten Typus und steht darin in manchen Einzelheiten im Gegensatz zur italienischen Art der Katakombenbildung.[2])

Hat somit die Betrachtung der Bauform unserer Katakombe gezeigt, dass sie dem Kreise der hellenistischen Kunst angehört und als bester Vertreter eines Typus gelten kann, der später von den byzantinischen Baumeistern oder schon von ihren Vorläufern monumental ausgestaltet wurde, so lassen sich ähnliche Beobachtungen auch den Malereien gegenüber machen. Das überrascht einigermassen, wenn man von den jetzt in fast allen Museen vorhandenen palmyrenischen Porträtskulpturen herkommt, die eine entschieden ausgesprochene lokale Färbung zeigen. Aber auch für sie gilt bei näherem Zusehen dieselbe Herleitung. Leider sind die Köpfe an den drei in unserer Katakombe aufgestellten, schon in der Gesamtform antiken Sarkophagen (Abb. 4) alle, also wohl mit Absicht abgeschlagen. Ich kann mich, wenn ich in aller Kürze, auf die Beziehungen der palmyrenischen Porträtplastik zu gewissen Typen der christlichen Kunst hinweisen will, nicht auf sie stützen, sondern muss von den Schätzen unserer Museen, vor allem der bedeutendsten Sammlung in der Glyptothek zu Ny Carlsberg, die in der guten Publikation von Simonsen [3]) vorliegt, ausgehen. Es giebt eine ganze Reihe von Zügen, die wir in diesen Büsten als spezifisch palmyrenisch ansehen, und die später zu den Merkmalen der byzantinischen Kunst und ihrer Vorläufer gehörte. So der reiche Schmuck an Hals- und Ohrgehängen, der Aufputz des Haares und insbesondere die reiche Musterung der Gewänder und ihr Besatz mit reichen Bordüren. Doch gehen die Beziehungen noch weiter in Dingen, die sich nicht durch die lokale Mode allein etwa erklären liessen. Stereotyp kehrt z. B. ein Typus wieder, der erinnert an die spinnende Maria in der vom Orient vordringenden Art der Darstellung der Verkündigung, worin man Maria mit dem vom Kopf herabfallenden Schleier und der Spindel in der Hand sieht.[4]) Die palmyrener Frau ist mit besonderer Vorliebe auf Grabsteinen in dieser Art dargestellt (Abb. 5). Der vom Haupte herabfallende Schleier umhüllt Arme und Schultern, in der linken Hand hält sie die Abzeichen ihrer Würde, Spindel und Kunkel.[5]) Auch sonst klingen mehr Gesten als sonst irgendwo auf den Grabsteinen von Palmyra

---

1) Wofür Beispiele aus oberirdischen Gräbern von Palmyra auch bei Wood, The ruins of Palmyra pl. LV und LVII (wiederholt bei Frh. v. Oppenheim, Vom Mittelmeer zum Persischen Golf I 314) und H. Tiersch, Zwei Gräber der Römischen Kaiserzeit in Gabari (Bull. de la soc. arch. d'Alexandrie No. 3).

2) Man wird daher die von F. X. Kraus, Gesch. I 43 festgestellte Anhängigkeit der römischen Katakomben von den palästinensischen vorsichtig aufnehmen müssen. Das parallel zur Wand angeordnete Grab kommt dort in erster Linie für Einzelgräber vor. Vgl. Mommert, Golgotha und das hl. Grab S. 167 f.

3) Sculptures et Inscriptions de Palmyre, Copenhague 1889, 18 Tafeln Lichtdruck.

4) Vgl. vor allem das Mosaik am Triumphbogen von S. Maria Maggiore in Rom (Garrucci 212, 1.)

5) Simonsen Taf. III, XIV, XV, XVII, XVIII.

an Typen der orientalisch-christlichen Kunst an; ich erwähne hier nur noch die Haltung des Mannes in dem eben abgebildeten Grabstein, die sich mit jener der christlichen Heiligengestalten deckt oder das schöne Motiv der sogenannten Tusnelda, einer Frau, die den Kopf in die linke Hand und diese auf den rechten Arm stützt: *τὴν μὲν λαιὰν ὑποθεῖσα τῷ τῆς ἑτέρας ἀγκῶνι, τῇ δεξιᾷ δὲ τὴν παρειὰν ἐπικλίνουσα* beschreibt Chorikios von Gaza im 6. Jahrhundert das Motiv der Maria in einer Geburtsdarstellung unter den Gemälden seiner Kirche von Gaza.[1]) Der palmyrenische Grabstein einer Frau im Albertinum zu Dresden zeigt dies Motiv soweit, dass die Frau die Wange in die linke Hand stützt[2]), ähnlich auf einem Grabstein der Samm-

Abb. 5: Palmyrenischer Grabstein.
Sammlung Ny Carlsberg. (Simonsen, Tafel III.)

lung Jacobsen, den ich hier abbilde (Abb. 6). Die Frau daneben zeigt in der schönen Bewegung der linken Hand noch den Zusammenhang mit einem bekannten Typus attischer Grabstelen. — Es fällt mir nicht ein, mit solchen Nachweisen eine Einflussnahme der Kunst von Palmyra auf die werdende byzantinische Kunst behaupten zu wollen. Vielmehr liegt der Sachverhalt wahrscheinlich so, dass die Quellen der palmyrenischen und der christlichen Kunst des Orients dieselben sind: neben lokalen Einflüssen, besonders von Persien aus, ist das breite Fundament, auf dem

1) ed. Boissonade p. 92. Vgl. Sara in einem Mosaik von S. Vitale Garr. 262, 2.

2) Veröffentlicht von Herrmann im Arch. Anzeiger 1891, S. 164. Vgl. auch Oppenheim a. a. O. I 285.

beide fussen, die hellenistische Kunst, die nicht verwechselt werden darf mit der römischen. Schon Treu hat das wenigstens für die Gewandung der beiden Grabsteine aus Palmyra in der Dresdener Skulpturensammlung betont: „Für die Gewandung habe ich mit Absicht griechische Ausdrücke gewählt; denn sie ist in der That, wie dies nach der Sonderstellung des palmyrenischen Reiches zu erwarten war, nicht römisch".[1])

Dabei zeigt in Palmyra die Plastik noch am meisten eigenartige Züge. Ich verweise ausser auf gewisse Einzelheiten im Kostüm[2]) und im Schmuck auf ein Relief, das die Expedition Sobernheim an der Seitenwand eines Thordurchganges in Palmyra

Abb. 6: Palmyrenischer Grabstein.
Sammlung Ny Carlsberg. (Simonsen, Tafel II)

gefunden hat.[3]) (Abb. 7). Dort sieht man links vier gelagerte Gestalten, dann eine opfernde Figur und rechts zwei Reiter, einen auf einem Kameel, den zweiten auf einem Pferde, das Ganze eigenartig schon in der Anordnung. Das Relief stammt von einem Tempel des ʿAzīzū wie die Inschrift besagt: „(Dem) Arṣū und dem ʿAzīzū, den guten Göttern, hat die Bilder(?) gemacht Baʿal . ., Sohn des Jarḥībōlā, und den Tempel des

1) Mitteilungen der Vorderasiatischen Gesellschaft IV (1899) S. 13.

2) Die Unterkleider der Palmyrener sind orientalisch. Vgl. auch Le titre de Kachich bei Clermont-Ganneau, Recueil d'archéologie orientale Tome III.

3) Beiträge zur Assyriologie IV, S. 211; danach auch die hier wiederholte Abbildung.

ʿAzīzū, des guten und barmherzigen Gottes, für sein Leben und das Leben seines Bruders im Monat Tišrī im Jahre . . .“ Diese Zeilen geben besser noch als das Relief den Eindruck des Fremdartigen, das in den palmyrenischen Denkmälern trotz der hellenistischen Wurzeln steckt. Man beachte in dem Relief die Darstellung der Kameele.

Ich greife hier schon das für meine Studien Wesentliche heraus: Palmyra ist ein in der Ruinenwelt des Orients ganz einziger Ort, an dem wir etwas von dem verlorenen Reichtum späthellenistischer Kunst, wenn auch gemischt mit semitischen und persischen Elementen vorgeführt erhalten. Alexandreia, Antiocheia, Seleukeia sind fast spurlos verschwunden; Palmyra allein erschliesst uns für den Augenblick auf allen

Abb. 7: Palmyra, Relief vom Tempel des Gottes ʿAzīzū.

Gebieten der bildenden Kunst zugleich die Welt, der wir nachforschen müssen, um über den falschen Götzen, das ewige Rom heraus auf die eigentliche Grundlage der christlichen Kunst des Orients zu kommen.

Die beschriebene Katakombe ragt nun auch deshalb unter den bisher bekannten Denkmälern von Palmyra hervor, weil ihre Malereien das erste Beispiel farbiger Dekoration sind, das wir aus Palmyra haben. Bei dem Überhandnehmen dieser Art der Ausstattung von Innenräumen in christlicher Zeit, hat sie doppeltes Interesse.

Dass die wohl um 259 entstandenen Malereien heidnischen Ursprunges sind, belegen die Inschriften; es wird auch bewiesen durch die Darstellung an der Stirnwand der Kammer: Achill von Odyss unter den Töchtern des Lykomedes entdeckt. Der Typus entspricht, Kleinigkeiten ausgenommen, der geläufigen Darstellungsart auf griechischen und den ihnen nachgebildeten römischen Sarkophagen.[1]) Der Gegen-

1) C. Robert, Die antiken Sarkophag-Reliefs II. S. 28f. und Taf. VIf.

stand fällt freilich auf in einem Kreise, der, religiös wenigstens, der griechischen Welt fernstand. Wir lernten etwas vom palmyrenischen Olymp in der Inschrift vom Tempel des ʿAzīzū kennen.[1]) Die breite Masse der Palmyrener dürfte schwerlich gewusst haben, was der Maler in dem Gemälde darstellte. Eher vielleicht waren ihm die griechischen Planetengötter geläufig, die ein Bildhauer an der Decke des Sonnentempels gebildet hat.[2]) Im Allgemeinen darf wohl angenommen werden, dass derartige Darstellungen der griechischen Mythologie von den Palmyrenern mehr dekorativ übernommen wurden. Angesichts der Achillesszene[3]) in unserer Katakombe aber drängt sich die Annahme auf, dass sie von einem aus Ägypten, Syrien oder Kleinasien eingewanderten Griechen, der gewohnt war, diese Szene in Grabkammern der Heimat darzustellen, gemalt sein möchte. Wir hätten dann in diesen Malereien ein unmittelbares Zeugnis spät-hellenistischer Kunst vor uns. Das würde ihren Wert nur erhöhen.

Die Kassettenbildung am Tonnengewölbe und die einzelnen Rand- und Friesornamente zeigen durchaus nichts, was aus dem Kreise der hellenistischen Kunst herausfiele. Ich möchte beiläufig bemerken, dass die perspektivische Darstellung der Sparrenköpfe auch in der Marmorinkrustation von H. Dimitrios in Salonik verwendet ist,[4]) und dass die in Palmyra beliebte Mäanderbildung — sie kehrt ähnlich wieder am Architrav des Porticus vom Sonnentempel[5]) — hellenistisches Gemeingut ist, man vergleiche nur die Randleisten im Codex Alexandrinus.[6]) Besondere Beachtung verdient die vom Maler beabsichtigte Raumtäuschung. Er stellt sich den Mäander als ein breites Band vor, das überall gleichmässig von der Seite gesehen wird und durch den Gegensatz beleuchteter und dunkler Flächen eine noch reichere räumliche Wirkung erzielt, als die perspektivisch angeordneten Sparrenköpfe darüber. Das in der syrischen, römischen, byzantinischen und besonders in der karolingischen Kunst bis in ottonische Zeit[7]) so beliebte Motiv perspektivisch dargestellter, flatternder Bänder und ähnliche Motive sind hellenistischen Ursprunges.

Den Hauptschmuck der Grabkammer bilden die auf die Wandpfeiler gemalten Flügelfiguren. Dass sie gute hellenistische Überlieferung sind, bedarf wohl keines Beweises. Wir werden sie als Niken bezeichnen und den Typus zurückführen dürfen hoch hinauf in die werdende Blüte der altgriechischen Kunst, als man versuchte, die

---

1) Näheres über die Religion der Palmyrener bei Vogüé, Syrie centrale, Inscriptions sémitiques 62—5, J. Mordtmann, Das Pantheon von Palmyra, Mitt. d. Vorderas. Ges. IV (1899) 38 f. und Sobernheim a. a. O.

2) Wood a. a. O., pl. XIX, A, Oppenheim a. a. O. Tafel zu S. 310/11.

3) Ausser auf den oben citierten Sarkophagen kommt die Szene auch noch auf einem reichen Sarkophage im Museum zu Konia in Kleinasien vor. Davon unten in Abschnitt II.

4) Texier and P. Pullan, Byzantine architecture pl. XXVI, 4, bei Dehio und Bezold a. a. O. Taf. 31, 9.

5) Wood pl. XV. Vgl. auch den Bogen von Damaskus, Vogüé, Syrie centrale pl. 28, den Tempel der Roma und des Augustus in Ancyra bei Perrot, Guillaume et Debet, Explor. arch. de la Galatie et de la Bithynie pl. 31 oder einzelne späte Bruchstücke, die einst beim Belvedere und beim Asklepieion auf der Akropolis in Athen lagen.

6) Eine Probe bei Gardthausen, Griech. Palaeographie S. 3.

7) In dem Wandgemälde der Georgskirche in Oberzell auf der Reichenau kommt das palmyrenische Mäandermotiv fast genau wiederholt vor. Kraus, Die Wandgemälde etc., farbige Tafel mit der Auferweckung des Lazarus.

vom Olymp herabschwebende Botin den Boden mit dem Fusse berühren zu lassen.[1]) Die römischen Nachbildungen solcher Originalwerke, wie die Bronzefigur aus Herculaneum in Neapel und ganz besonders eine andere aus Fossombrone in Kassel[2]) zeigen das Motiv vollentwickelt. Nike steht bereits auf der Weltkugel und hat den gegürteten Chiton mit Überschlag, ohne Ärmel, vom Winde hinter die Beine zurückgetrieben. Der schönen Figur in Kassel braucht man thatsächlich nur ein Medaillon in die erhobenen Hände zu geben und der palmyrenische Typus ist fertig. Nur das nackt aus dem Gewande hervortretende rechte Bein, die flatternden Bänder und dergleichen sind offenbar Zuthaten einer späteren Zeit, wo man begann die Siegesgöttin rein dekorativ als geschmackvolle Augenweide anzubringen.[3])

Das Motiv findet sich — das ist sehr bemerkenswert — in den Malereien der Katakomben von Rom und Neapel nicht; dagegen ist es heimisch in der christlichen Kunst des Orients, und hier kann man deutlich beobachten, wie die griechische Nike im Handumdrehen den Nimbus bekommt und sich in den christlichen Engel umsetzt. Das lässt sich gut erkennen an einer bestimmten Art vom Deckenschmuck, der mit dem in der palmyrenischen Katakombe verwendeten Motiv hergestellt ist. Ich verweise zunächst kurz auf die Deckenmalerei der oben erwähnten kreuzförmigen Katakombe östlich vom Fort Saleh in Alexandreia. In der Kammer, dem Eingang gegenüber, sieht man dort vier geflügelte Genien gemalt, welche in dem Plafond die Hauptrichtungen angeben.[4]) Man halte dazu die Angabe von Salzenberg,[5]) dass in der Sophienkirche zu Konstantinopel die kleine Kuppel der Kapelle neben dem Frauenchore der Südseite, in dem Anbau des ersten Strebepfeilers, vier Engel enthält, die mit erhobenen Händen ein Medaillon in der Mitte der Kuppel tragen. Die Anordnung sei ähnlich, wie in der Seitenkapelle bei S. Prassede in Rom, jedoch von schlechter musivischer Arbeit. In dieser Kapelle S. Zeno tragen die Engel, aus den Diagonalzwickeln hervorragend, ein Christusmedaillon (Abb. 8). Statt des Erlösers erscheint in dem Quadrate vor der Hauptapsis von S. Vitale in Ravenna das Lamm, ebenso in dem Vorraum der rechten Seitenapsis des Domes von Torcello, während an der Decke der Kapelle des erzbischöflichen Palastes in Ravenna dafür das Monogramm Christi gesetzt ist.[6]) In allen diesen byzantinischen oder unter unmittelbar byzantinischem Einfluss entstandenen Mosaiken haben die auf der blauen Kugel stehenden Flügelfiguren die weissen Gewänder und bläulichen Flügel, wie in der Katakombe von Palmyra. Ich bilde hier noch das Hauptbeispiel, die Decke

1) Studniczka, Die Siegesgöttin, S. 16 Taf. IV.

2) Abgebildet ebenda Taf. IV, 23 und 26/7.

3) Einen anderen Typus der Nike zeigt ein kleines Thontäfelchen, das Dr. M. Sobernheim aus Palmyra mitgebracht und der Vorderasiatischen Abteilung der Kgl. Museen in Berlin überwiesen hat. Man sieht auf der einen Seite eine auf der Kline liegende Gestalt, auf der anderen eine mit einem Kranze vorschreitende Nike (siehe die Titelvignette S. 11). Unter dem Liegenden liesst man nach Sobernheim „Jadi ʿabel" unter der Nike „Marī." Dieser Niketypus ist ausserordentlich verbreitet, ebenso die Darstellung der liegenden Gestalt. Beide gehören dem alten Formenschatze der Antike an. — Über solche Thonsiegel vgl. Oppenheim I, 285.

4) Botti, Bulletin II, 50.

5) Altchristl. Baudenkmale von Konstantinopel S. 109 des Textes in 4⁰.

6) Garrucci 291, Ricci 211.

Abb. 8: Rom, S. Prassede, Capella S. Zeno: Deckenmosaik.
Nach einer Aufnahme von Moscioni.

von S. Vitale, ab (Abb. 9); man wird da deutlich die Weiterbildung des hellenistischen Typus auch darin erkennen, dass das in Palmyra zu Seiten der Kugel gemalte einzelne Akanthusblatt hier zu einer reichen Flächenfüllung ausgewuchert ist. Auch sieht man beim Vergleiche deutlich die vom christlichen Künstler an dem hellenistischen Vorbilde vorgenommenen Änderungen: Die Einführung des Nimbus und der Ersatz des leichten Chitons durch die würdigen weissen [1]) Gewänder, wie sie alle Heiligengestalten tragen.

Es ist kürzlich eine Monographie über die Engel erschienen,[2]) die diese als eine Erfindung Roms hinstellen will.[3]) Ich sprach mich dagegen schon in einer Rezen-

Abb. 9: Ravenna, S. Vitale: Mosaik an der Decke des Chorquadrates.
Nach einer Photographie von Ricci.

sion aus, ohne die Gruppe, die ich eben vorgeführt habe, heranzuziehen.[4]) Da der Typus, wie gesagt in den römischen Katakomben fehlt und, wie ich eben gezeigt habe, aus der hellenistischen Kunst direkt in die christliche nur im Orient übergegangen ist, so ist das ein neuer Beweis des Ursprunges der Engel im

1) Vgl. Gregor von Nazianz, Oratio XXIII (Garr. I S. 467).
2) Stuhlfauth, Die Engel in der altchristlichen Kunst.
3) Vgl. auch F. X. Kraus in der deutschen Litteraturzeitung, 1900, Sp. 1529.
4) Byz. Zeitschrift VIII (1899) 206.

Osten. Ein durchaus noch als antike Nike gebildeter Engel befand sich bis in die neunziger Jahre neben einem der drei grossen Thore bei Balat Kapussi in den Mauern am Goldenen Horn von Konstantinopel. Das Relief wird jetzt im Kaiserlich ottomanischen Museum aufbewahrt.[1]) Darin ist eine mit einem Palmenwedel nach links hin schreitende Flügel-Gestalt gegeben, die in Haartracht und Kostüm vollständig dem Typus der Malereien von Palmyra entspricht. Ich würde nie gewagt haben, sie für einen Engel anzusehen, wenn wir nicht eine Notiz des 17. Jahrhunderts hätten, die bezeugt, dass man damals der Flügelfigur gegenüber auf der andern Seite des Bogens Maria sah, also die Verkündigung dargestellt war[2]). Die Thore stammen wahrscheinlich aus dem 4. oder 5. Jahrhundert.

In der Katakombe von Palmyra sind die Niken Porträtträger; auch dafür giebt es Analogien. An der Aussenseite der Mauer von Seraï Burun in Konstantinopel befand sich noch im Jahre 1869 ein Relief mit einer auf einer Kugel stehenden weiblichen Gestalt in flatterndem langen Gewande, die in den erhobenen, nackten Armen ein Medaillon, angeblich mit dem Monogramm des Heraklios

Abb. 10: München, K. Staatsbibliothek: Elfenbeintafel. Nach W. Meyer, a. a. O. Tafel III.

1) Eine Abbildung bei Millingen, Byzantine Constantinople Tafel zu S. 198.

2) Tafferner, Caesarea Legatio (Wien 1668) III, 94: Ad dextrum portae latus adstat Angelus a candido et eleganti marmore effigiatus, statura celsior ac virilem prae se ferens, et inserto muro. Ad laevum, Deipara visitur, proportione priori consimilis, atque ab Angelo consalutata. Nach Millingen p. 198.

hielt.[1]) Häufig ist dieser Typus auf den zweiteiligen Konsulardiptychen des 6. Jahrhunderts. Sie kommen alle aus Konstantinopel.[2]) Auf den Diptychen des Areobindus von 506, des Anastasius von 517 und des Magnus von 518[3]) sieht man diese Flügelfiguren neben dem Konsul auf den Ecken des Thronstuhles stehen. Sie halten Medaillons mit Büsten, wahrscheinlich der Kaiser, empor. Besonders ausgeprägt ist der Typus auf dem Rest eines grösseren Diptychons der k. Staatsbibliothek in München (Abb. 10). Man sieht dort über einem Viator unsere Flügelfigur im dorischen Chiton eine Corona triumphalis hochhalten, worin das Brustbild einer bärtigen Figur erscheint. W. Meyer (S. 54) hat in ihr Julian erkennen wollen und glaubte, das Diptychon sei vielleicht für Neujahr 362 entstanden. Ich kann mich diesem Datierungsversuch nicht anschliessen, der Leibwächter hinter dem Konsul rechts ist jüngeren Datums und kennzeichnet diesen selbst als Kaiser. Die Büste in dem Kranze wird daher wohl einen Heiligen darstellen, der Streifen hinter dem Haupte lässt an einen Kreuznimbus denken; dann wäre die Flügelfigur nicht als Nike, sondern vielleicht, wie an dem Thore in Konstantinopel, bereits als Engel gedacht.

In diesen Verdacht können die Niken des palmyrenischen Grabes nicht kommen. Sie tragen die Büsten der verstorbenen und hier beigesetzten Männer und Frauen, deren Namen wir zum Teil aus den Inschriften kennen. Im Gegensatz zu den vielen palmyrenischen Porträtreliefs, die den Kopf in strenger Vorderansicht zeigen, ist hier ein Wechsel in der Art eingetreten, dass sich die Köpfe alle dem in der Mitte jeder Wand stehend gedachten Beschauer zuwenden. Dadurch entsteht ein Wechsel in der Bewegung, ähnlich dem der enkaustischen Porträts aus dem Fajum, auf denen sich die Männer zumeist nach rechts, die Frauen nach links wenden und den Blick, wie hier in Palmyra, forschend auf den Beschauer richten. Die Gewandung ist in unseren Malereien einfacher als auf den Grabsteinen, die Männer halten dieselben Stäbchen (?).[4]) Die Typen scheinen einheitlicher als auf den ägyptischen Porträts, ausgesprochen semitische Gesichter sind ebenso selten, wie rein griechische.[5]) Die Männer sind alle barhaupt, auf Grabsteinen dagegen, die alle älter sind, haben sie oft eine modiusartige Kopfbedeckung.[6]) Diese fehlte den Frauen auf den Grabsteinen — wenigstens sind sie dort nicht so hoch —, ist dafür typisch für sie in unseren Gemälden. Das bedeutet, scheint es, einen charakteristischern Wechsel der Mode innerhalb der dreihundert Jahre bis auf die Zerstörung Palmyras im Jahre 273.[7])

---

1) C. G. Curtis, Broken bits of Byzantium No. 2, wo auch eine Abbildung.

2) W. Meyer, Zwei antike Elfenbeintafeln der k. Staatsbibliothek in München S. 11.

3) Ebenda S. 48.

4) Vgl. Simonsen 4, 2.

5) Ebenda S. 3.

6) Simonsen Taf. I, VI—VIII, XIII, XVI. Davon unten mehr.

7) Ich teile hier noch die Beschreibung der Porträts von Östrup mit: „Das Charakteristische jeder einzelnen Physiognomie war so vorzüglich wiedergegeben, dass man beim ersten Anblick sich von der Ähnlichkeit der betreffenden Person überzeugt fühlen musste; im Ganzen genommen erinnerten diese Bilder in erstaunlichem Grade in Stil und Ausführung an die von Fajum bekannten Porträts. Dass wir es hier jedoch mit echter palmyrenischer Kunst zu thun haben, beweist ausser der Tracht selbst auch die stereotype Haltung der Figuren, welche dieselbe wie auf den Skulpturarbeiten ist, nämlich mit den Händen vorn auf der Brust, die eine Hand in die Brustfalten der Kleidung gelegt. Fast alle Gestalten zeigen semitische Ge-

Dank den Aufnahmen Georg Sobernheims bin ich in der Lage, auch eine der beiden Darstellungen der stehenden Frauen an den Eingangspfeilern näher besprechen zu können.[1]) Die gemalte Wand hinter ihr soll wohl den Innenraum andeuten, wie die antike und byzantinische Kunst das auch sonst thun. Hier fällt nur die Einfachheit dieser konventionellen Ausdrucksform auf, daneben das von der italienischen Renaissance wieder mit Vorliebe angewandte Motiv, auf die Wand Geräte, einen geflochtenen Korb und ein Kästchen zu stellen. Beide scheinen, wie die Spindel, typische Beigaben der palmyrenischen Frau zu sein. Sie kehren wieder auf dem Grabstein einer Raʿta, Tochter des Mokimou in der Sammlung Jacobsen.[2]) So hat auch Maria in der Verkündigung den Korb neben sich.[3]) Auf dem genannten Grabstein sieht man hinter den Schultern der Frau die typische Art der Hintergrundfüllung, wie sie sich auf palmyrenischen Grabsteinen immer wiederholt: einen Vorhang, durch zwei Rosetten festgehalten, hinter denen Palmenwedel hervorkommen. Die Anbringung dieser letzteren ruft die Vorliebe für dieses Symbol in christlicher Zeit in Erinnerung. So stereotyp findet sich dieses Symbol auf römischen Grabsteinen nicht.[4]) Unser Gemälde weicht also in der Bildung des Hintergrundes etwas vom palmyrenischen Typus, wenigstens wie er in der Plastik vorliegt, ab; vielleicht zeigt sich auch darin die Hand des griechischen Künstlers. Dieser hat auch räumlich zu wirken gesucht dadurch, dass er rechts unten neben die Frau das Gerät hinstellte.

Der Typus ist, abgesehen von der Tracht, dadurch von hohem Interesse, dass man ihn als das Vorbild der Hodegetria, jener byzantinischen Darstellung der Panagia ansehen kann, die stehend zu denken ist mit dem Kinde im linken Arm und die rechte Hand quer über die Brust nach dem Kinde hinstreckend, Mutter und Kind dabei, obwohl einander zugewandt, auf den Beschauer blickend. Man sieht, das Wandbild giebt diesen Typus ziemlich rein. Er ist hellenistisch[5]) im Gegensatz, möchte man glauben, zu dem nur scheinbar älteren der Blacherniotissa, der die Panagia thronend mit dem Kind im Schooss, beide in starrer Vorderansicht darstellt. Ich halte mich bei diesem leider noch immer unbearbeiteten und sehr schwierigen Gegenstande nicht auf und bespreche nur noch einige dekorative Einzelheiten.

Die lose Anordnung der Weinranke auf der Seitenfläche der Pilaster (Abb. 3) geht später verloren. Sie ist dagegen in hellenistisch-römischer Zeit nachweisbar, z. B. in dem Fussbodenmosaik von Uthina.[6]) Die Säule daneben zeigt noch keine der byzantini-

---

sichtszüge. Diese Bilder sind auf Kalk gemalt; Dank der Anbringung in einem dunklen, aber durchaus trockenen Raume haben sich die Farben vorzüglich erhalten. Der grosse Unterschied in der künstlerischen Ausführung der Porträts und der umgebenden Friese und der bildlichen Ornamente zeigt, dass die Darstellung dieser gewöhnlichen Handwerkern überlassen gewesen ist, wogegen die Brustbilder von der Hand eines Fachmannes herrühren, selbst wenn hier natürlicherweise ebenso wenig wie bei den Porträts von Fajum von weltberühmten Künstlern die Rede sein kann."

1) Vgl. Abbildung 3 oben S. 16.

2) Simonsen, Taf. V und S. 13ff. Das Kästchen z. B. auch Taf. I, vgl. unten S. 36.

3) Es ist der Korb für die Wolle beim Spinnen. Vgl. u. a. auch die Szenen im Hause des Potiphar in der Wiener Genesis Fol. XVI, 31.

4) Ergänzung zu F. X. Kraus, Gesch. I 119f.

5) Kommt aber selten so rein vor. Vgl. z. B. den grossen Sarkophag in Salona Garrucci 299.

6) Abgebildet in Hirths Formenschatz 1898 No. 18 und 19.

schen Neuerungen. Die Nachahmung von Marmorinkrustation an den unteren Teilen der Wände ist bekanntlich aus den hellenistischen Palästen Ägyptens auch nach Rom gekommen. Es überrascht, dass darunter nochmals Felder mit figürlichen Darstellungen ausgespart sind. Die Motive, Löwen, jagdbare Tiere verfolgend, dazu Pfauen und andere Vögel sind nicht auffallend, am wenigsten hier in der syro-ägyptischen Ecke der antiken Kulturwelt. Sie gehören zum alten Besitzstande der altorientalischen Kunst und vererben sich auch in die christliche Zeit.

Ich kann nicht schliessen ohne daran zu erinnern, dass dieses wertvolle Denkmal palmyrenischer Wandmalerei ganz dem schatzsuchenden Gesindel an Ort und Stelle preisgegeben ist. Es wäre Zeit, dass für diesen Ort, der eine Oase auch in der Trümmerwüste späthellenistischer Kunst ist, etwas Durchgreifendes geschähe.[1]) Vielleicht fasst die deutsche Expedition in Baalbek auch das benachbarte Palmyra ins Auge.

---

## Anhang: Der Ashburnham Pentateuch.

Es scheint mir hier der Platz, anhangsweise über eine Bilderfolge zu handeln, deren kunstgeschichtliche Stellung erst durch eine Vergleichung mit der palmyrenischen Kunst klar wird.

Der Ashburnham Pentateuch ist eine lateinische Handschrift der fünf Bücher Mosis in der Übersetzung des Hieronymus (wovon jedoch das Buch Deuteronomion fehlt). Sie hat ihren Namen von dem einstigen Besitzer Lord Ashburnham, ist aber neuerdings zurück nach Frankreich gelangt, wo sie sich bis in die vierziger Jahre in Tours befand. Nach der Schrift hat man ihr Alter in das 7. Jahrhundert bestimmt und angenommen, sie sei vielleicht in Oberitalien entstanden.[2]) Auf Grund der Miniaturen nahm A. Springer[3]) an, dass die Handschrift einer Provinz angehöre, in der sich germanisches Blut der antiken Menschheit stark beigemischt habe; ob Oberitalien oder Südfrankreich, lässt er dahingestellt.

Ich habe mich vergeblich bemüht, in der Handschrift irgend welche germanischen Elemente zu finden. Springer führt denn auch in erster Linie negative Belege an:[4])

---

1) Vgl. M. Hartmann in der Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereines, XXII (1900) S. 129.

2) Oscar von Gebhardt, The miniatures of the Ashburnham Pentateuch, London 1883. Dort auch weitere Litteraturnachweise. Die Tafeln sind nachfolgend einfach mit lateinischen Ziffern citiert.

3) Die Genesisbilder in der Kunst des frühen Mittelalters mit besonderer Rücksicht auf den Ashburnham Pentateuch (Abhandlungen der phil.-hist. Klasse d. kgl. sächs. Ges. d. Wiss., IX (1884), 663 ff. (bes. 732).

4) An zwei Stellen erhalte ich den Eindruck, als ob Springer Einzelmotive für germanisch ausgeben möchte. S. 717 sagt er, das Joch, welches quer über den Rücken der Pferde gelegt ist und sie zusammenhält, sei nicht antik. Diese Art kehrt überall in der Handschrift wieder, so auch bei dem pflügenden Adam und bei Kain Fol. 6a (III). Dafür aber kann ich die vollkommene Analogie in den bekanntlich auf sehr alte Typen zurückgehenden Miniaturen der griechischen Oktateuche nachweisen. Kain pflügt dort genau ebenso mit demselben Pflug und dem gleichen Querjoch. S. 725 fügt Springer der Erwähnung der Fol. 76a (XVIII und farbig XX) in der Stiftshütte über dem Altar hängenden Krone in Klammer hinzu „den west-

das Verwischen aller Spuren antiken Lebens und antiker Kunst, den Mangel an natürlicher Anschauung der Monumente in den architektonischen Hintergründen und das Fehlen des Interesses an der Landschaft; der Künstler sei heimisch in der Welt elementarer Leidenschaften, Kampfszenen gelängen ihm vortrefflich, grobe, derbe Charaktere zeichne er anschaulich. Alles das mache den Eindruck einer erst langsam sich wiederaufbauenden Kultur. Ganz abgesehen davon, dass einzelnes in dieser

Abb. 11: Ashburnham Pentateuch: Geschichte der Kindheit Mosis.
Nach Springer, Die Genesisbilder, Tafel II.

Argumentation falsch ist, erscheinen mir auch alle diese Dinge in einem wesentlich anderen Lichte. Ich suche den Kunstkreis der Ashburnham-Miniaturen in ganz

gothischen ähnlich". Es braucht wohl heute nicht mehr weiter belegt zu werden, dass der Gebrauch solcher Kronen und das Aufhängen derselben an Altären antik-christlichen nicht germanischen Ursprunges ist; auch die Form hat gar nichts Aussergewöhnliches.

entgegengesetzter Richtung, als es Springer und die in seinen Bahnen verharrende wissenschaftliche Forschung überhaupt bis jetzt gethan haben.[1])

Der A. P. fällt sofort aus der Reihe der nordischen Handschriften dadurch heraus, dass er keine Initialornamentik aufweist. Die merowingischen, karolingischen und irischen Handschriften stehen darin in einem bestimmten Gegensatz zu den ältesten bereits in der Einleitung genannten lateinischen und griechischen Codices. Springer konnte wohl nur mit Vernachlässigung dieses wichtigen Punktes dazu kommen, dem A. P. eine vermittelnde Rolle zwischen Nord und Süd zuzuweisen und ihn für die unmittelbare Vorstufe der karolingischen Miniaturen zu halten. Der A. P. gehört von vornherein ganz dem Süden an. Seine Eigenart wird daher anders als durch das Einwirken des germanischen Barbarismus zu erklären sein.

Springer nahm das bunte Durcheinander von Giebel- und Kuppelbauten, Säulenhallen und Quaderwänden, schrägen Ziegel- und flachen Dächern in den Hintergründen für ein Zeichen dafür, dass die Miniaturen in übertreibender Erweiterung älterer gemalter architektonischer Hintergründe weitab von den antiken Kulturstätten entstanden seien. Diese Buntheit fällt freilich auf; aber sie steht nicht ohne Analogien im Kreise der südlichen Kunst da. Wir sind erst kürzlich auf eine Gruppe von Elfenbeinschnitzereien aufmerksam geworden, eine Folge von Darstellungen aus dem Leben des hl. Markus im Museo archeologico in Mailand,[2]) wo im Hintergrunde dasselbe Durcheinander von Bauten, unter denen die Kuppel eine Hauptrolle spielt, auftaucht. Dabei ist besonders beachtenswert, dass diese Kuppeln denselben Abschluss von ein oder zwei Knöpfen tragen, wie im A. P.[3]) Auch diese Schnitzwerke zeigen eine ganz bestimmt ausgeprägte „barbarische" Eigenart, die sie drastisch aus dem Kreise der übrigen Masse der Elfenbeinschnitzereien heraushebt. Ich habe sie mit Ägypten zusammengebracht,[4]) Gräven weist sie gar der Elfenbeinkathedra des hl. Markus zu, die aus Alexandreia nach Konstantinopel kam und vom Kaiser Heraklius nach Grado geschenkt wurde. Niemand dürfte an nordischen Ursprung denken. Ich meine, man wird aus der verwandten Art der Hintergrundarchitekturen im A. P. den ersten Anstoss nehmen können, die Provenienz der Eigenart dieser Handschrift in ähnlicher Richtung zu suchen.[5])

---

1) Vgl. Schultze, Archäologie 196; F. X. Kraus, Gesch. d. christl. Kunst I, 470.

2) Vgl. Gräven, Röm. Quartalschrift XIII, 109 f., dazu m. Besprechung, Byz. Zeitschrift IX, 605 f. und Gräven, Frühchristl. und mittelalt. Elfenbeinwerke in phot. Nachbildung II, No. 42—48. Eine Abbildung unten.

3) Es ist auch auf die Elfenbeinschnitzereien des Paliottos im Dom zu Salerno (Abb. bei Kraus, Gesch. II, 40 f.) und die damit verwandten Tafeln: Die Kreuzigung in der Sammlung Spitzer (Molinier, p. 140), Die Flucht nach Ägypten in Bologna (Stuhlfauth, Elfenbeinplastik II, 1) und den Traum Josefs im South Kensington Museum (Gräven, Elf. Phot. I, 57) zu verweisen.

4) Ich hätte auch das Vorkommen der Pyramide in der Hintergrundsarchitektur (Marcus und der Schuster) dafür geltend machen können.

5) Ich möchte hier auf zwei wertvolle Motive in diesen Hintergrund-Architekturen aufmerksam machen. Fol. 22b (VIII) zeigt die im Gebet knieende Rebecca in einem Bau, dessen Form die Kenntnis der christlichen Basilika vorauszusetzen scheint. Das bemerkte schon Springer (709). Dagegen entging ihm, dass auf Fol. 127b (XIX), wo Moses und die siebzig Ältesten nach Mos. 3, 11, 16 dargestellt sind, die Architektur, wenn auch in sehr unbeholfener Perspektive den jüdischen Tempel darstellt, einen offenen von Arkaden umschlossenen Hof, in dessen Mitte das Allerheiligste erscheint. Darin der Tisch mit den

Ein zweiter Anstoss, den Springer merkwürdigerweise ganz vernachlässigte, weist nicht minder nach dem Orient. Beim Durchblättern der Miniaturen muss die Unzahl von Weibern auffallen, die in die Darstellung hereingezerrt werden. Man sehe allein Fol. 68a,[1]) den Untergang im Roten Meere an, wo die in einer Reihe am Meeresufer aufgestellten Haremszelte voll davon stecken, oder die Darstellung der aus Ägypten in das Vaterhaus zurückkehrenden Brüder Josefs Fol. 40a (XI), wo jedem der Söhne Jakobs sein Weib, im ganzen zehn Frauen, aus dem Bogen der Architektur entgegensehen. Selbst der thronende Pharao Fol. 50a und 56a (XIII und XIV)[2]) hat sein Weib hinter sich. Am auffallendsten ist vielleicht, dass Laban bei der Durchsuchung der Zelte Fol. 30a (X) in demjenigen des Jakob zwei Konkubinen mit ihren Kindern findet. Ich weiss nicht, wie ein Grieche, Lateiner oder gar Germane darauf gekommen sein sollte, solche Dinge darzustellen — trotz der Anregung, die im Alten Testament dazu stecken möchte. Die Künstler der damaligen Zeit kleiden ihre Erzählungen in das Gewand ihrer Umgebung; man sehe darauf hin nur die Wiener Genesis an.

Die wichtigste Handhabe zur Bestimmung des Ursprunges der Handschrift bietet die Tracht. Ich gehe aus von der der Frauen. Sie tragen den langen Chiton mit reich ornamentierten Längsstreifen, darüber die Penula (Abb. 11). Je öffentlicher und festlicher der Anlass, desto reicher ist ihr Schmuck, ein Kollier, Armbänder, schwere Ohrringe finden sich oft. Am auffallendsten ist der Kopfputz. Das Haar ist hoch aufgebaut, wird unten durch mehrere wagerechte, in der Mitte durch ein lotrechtes Band zusammengehalten und scheint mit Perlen geschmückt. Der Aufbau ist fast rechteckig, darüber ein Schleier. Analogien finden sich sonst in griechischen oder römischen Miniaturen nirgends; dagegen wird der Leser schon aus der Beschreibung klar erkannt haben, dass diese Tracht sich fast vollständig deckt mit derjenigen in den Porträten der Katakombe von Palmyra. Die obenstehenden Abbildungen zeigen Beispiele dafür, besonders die Frau mit dem Kinde auf dem Eingangspfeiler. Es ist auch erwähnt worden, dass der hohe Kopfputz der Frauen erst in der Spätzeit, also um 259 in Palmyra Mode wird, in älterer Zeit, in welche die Mehrzahl der palmyrenischen Grabsteine gehört, ist er niedriger.[3]) Wir werden daher das Entstehen des Prototyps unserer Miniaturen wegen der hohen Frisur kaum über das dritte Jahrhundert heraufdatieren können. Die genauere Durchsicht zeigt, dass diese hohe Frisur mit dem Schleier im A. P. nur für verheiratete Frauen und Wehmütter verwendet ist. Jungfrauen, wie Lots Tochter, Rebecca am Brunnen oder die Tochter des Pharao bei der Auffindung Mosis (Abb. 11), tragen, das hat schon Gebhardt[4]) festgestellt, offenes Haar. So auch auf den Grabsteinen aus Palmyra; man sehe darauf hin nur die schöne „Statue der Bitthai, Tochter des Jarhai" in der Sammlung Ny Carlsberg an.[5])

Cherubim und vor dem Eingang ein Altar. Den Grundriss zu dieser Anlage findet man in der auf griechische Quellen zurückgehenden Miniatur des Codex Amiatinus (Garrucci, Storia 126, 2).

1) Gebhardt a. a. O., pl. XVII.

2) Vgl. meine Abbildung 11 S. 33.

3) Vgl. Simonsen, Taf. II, III, V u. s. f. bes. X.

4) The Ashb. Pentateuch p. 7.

5) Simonsen D, 1 Taf. IX.

Was für die Frauen, gilt auch für die Männer. Springer hat zwar bemerkt, dass höherstehende Männer eigentümliche Kopfbedeckungen, einen hohen Hut von der Form des Cylinders, tragen, aber er schenkt dieser seltsamen Tracht keine Beachtung. Josef, der Pharao, die Aufseher über die Juden (XI—XV) haben solche, nach Gebhardt graugrün gefärbte Mützen (Abb. 11). Der Pharao hat darauf bisweilen (XIII) noch eine Krone. Dieser Cylinder (modius?) ist das auffallendste Motiv in der Tracht

Abb. 12: Ny Carlsberg: Grabstein aus Palmyra. (Nach Simonsen, A 1, Tafel I.)

der Männer auch auf den palmyrenischen Grabsteinen.[1]) Offenbar tragen ihn auch hier nur die höher Gestellten, die daran, wie der Pharao im A. P., ihre Rangabzeichen, eine Blätterkrone mit einem Edelstein oder einer kleinen Büste haben.[2]) Viel häufiger sind natürlich die Männer ohne Cylinder; sie sind dann, wie im A. P. barhaupt, das Haar glatt tief in die Stirn gekämmt. Ich bilde hier den Grabstein

1) Vgl. Rylands, Transactions of the Society of Biblical Archaeology VII p. 5. Simonsen p. 3.

2) Simonsen Taf. I, mit Kranz und Bouton, VI glatt, VII mit Kranz und Büste (Regent?) VIII ebenso a. a. O. Vgl. auch den schönen Giebel mit einer Büste bei Oppenheim I S. 284.

des Jarḥai, Sohn des Jarḥai, Sohn des Jahrhai, Jari'bel ab. Neben dem Vornehmen in der Toga erscheint sein Diener in kurzem, gegürteten Rock, dazwischen eine Stele mit einem zweiten Cylinder. Beide Figuren sind gleicherweise barfuss, eine bei dem Vornehmen auffallende Thatsache, die öfter auch im A. P. überrascht.

Ich lege Gewicht darauf, dass im A. P., wie auf palmyrenischen Grabsteinen nur die Vornehmen diese hohen Mützen tragen. In dem Rom des 4. und 5. Jahrhunderts gehört die runde, niedrige Mütze zur Charakteristik des Juden überhaupt, wie im Mittelalter der spitze Hut. Man vergleiche nur die zahlreichen Darstellungen des Wasserwunders Mosis auf Sarkophagen,[1]) wo die trinkenden Israeliten immer solche Mützen haben; nur sind sie wie gesagt niedriger.

Aus solchen Beobachtungen ergiebt sich dann nur um so deutlicher, dass der A. P. der palmyrenischen Sitte sehr nahe steht. Wie wäre nun dieser Zusammenhang zu erklären?

Die Handschrift ist eine lateinische, dürfte daher selbst schwerlich im Orient geschrieben sein. Dagegen steht nichts der Annahme im Wege, dass die Vorlage der Miniaturen von dorther gekommen sei. Man möchte an einen hebräischen oder von Juden ausgeführten griechischen Pentateuch denken Das würde die genaue Kenntnis und das starke Hervortreten jüdischer Sitten und Gebräuche erklären. Ich will damit nicht sagen, orthodoxe Juden hätten eine Handschrift mit Miniaturen geschmückt. Solange das Christentum unter Juden und Syrern war, lag allerdings kein Grund vor, die Bibel auszumalen.[2]) Wohl aber ist es möglich, dass dies jüdische Christen, die inmitten der hellenistischen Kultur lebten, unternommen haben. Man würde in erster Linie an Alexandreia denken, wo die griechischen Juden zu Hause sind. Dahin weist auch die Analogie in den architektonischen Hintergründen mit der Serie von Elfenbeinreliefs, die das Leben des hl. Markus behandeln, dahin auch der Umstand, dass wiederholt Mohren unter den Sklaven erscheinen (Abb. 11). Man wird vielleicht auch folgendes Merkmal geltend machen dürfen: auf Fol. 56[a] und 58[a] (XIV[3]) und XV) ist das Ziegelschlagen dargestellt. Es wird der Lehm bereitet, zum Former getragen, geformt und die Ziegel dann zum Trocknen ausgebreitet. Vom Brennen findet sich keine Andeutung, so dass die Annahme naheliegt, der Maler hätte nur den Luftziegel gekannt. Ich weiss nicht, ob das Argument stichhaltig ist; es würde ebenfalls für Ägypten oder Mesopotamien sprechen.

Die vorgeschlagene Lösung erklärte einen weiteren Umstand, den schon Gebhardt bemerkt hat.[4]) Er findet nämlich, dass eine Thatsache gegen den Ursprung der Miniaturen in Oberitalien sprechen könnte — man höre: die unleugbare Vertrautheit des Künstlers mit dem Osten. Die Pflanzen, die er male, seien aus dem Osten und unter den Tieren[5]) erscheine das Kameel mit einer Treue und Naturwahrheit dar-

1) Garrucci 315 ff.; vgl. auch die Wächter am Grabe in der schönen, typisch hellenistischen Trivalzi-Tafel (Garr. 444, 2).

2) Vgl. Wickhoff, Genesis S. 6.

3) Danach m. Abb. 11 (links unten).

4) a. a. O. S. 9.

5) Beiläufig sei auch erwähnt, dass das Tierpaar rechts über den Löwen in Fol. 10[b] (V) sehr an die Darstellung der Schakale in koptischen Handschriften erinnert.

gestellt, die nur auf Grund persönlichen Studiums begreiflich sei. Man hätte aber daraus, meint Gebhardt, nichts anderes zu schliessen, als dass der Maler, sei es auf einer Reise, sei es bei einem längeren Aufenthalt im Osten oder vielleicht in Nordafrika, Gelegenheit hatte, mit diesen Dingen bekannt zu werden. Springer leugnet das für die Pflanzenwelt, Palmen habe man aus Kunstwerken überall gekannt; von der überraschenden Entfaltung der typischen Formen und Bewegungen der Tiere besonders des Kameels spricht er kein Wort. Er hätte sie wohl ebensowenig leugnen, wie anders erklären können als Gebhardt.[1]) Mein Vorschlag gäbe auch darauf eine befriedigende Antwort.[2])

Wenn ich mir Juden als die Schöpfer des Vorbildes dieser Miniaturen denke, dann verstehe ich auch, wie das unbegreiflich rohe Durcheinanderschieben der vielen Szenen auf einem Blatte und die geschmacklose Loslösung der einzelnen Darstellungen voneinander durch verschiedenfarbige Hintergründe möglich ist. Springer war geneigt darin die Hand des barbarischen Germanen zu sehen. Dieser aber ist, als er die erste christliche Handschrift illustrierte, bereits ein fertig ausgebildeter Ornamentiker von entschiedenem Geschmack gewesen. Er hätte sein Vorbild gewiss wie sonst in diesen Ornamentstil übersetzt; davon aber findet sich im A. P. keine Spur. Im Gegenteil, die Art des A. P. ist der germanischen geradezu entgegengesetzt. Sie zeigt einen unentwickelten Geschmack, aber ein überaus scharfes Auge für ungezwungene Naturbeobachtung und Nachahmung. Auf den wie von Zimmer zu Zimmer in pompejanischem Anstrich wechselnden Hintergründen sieht man wahre Wunder scharfer Einzelbeobachtung in einer räumlichen Anordnung, wie sie gewiss kein Angehöriger der Rasse, die bald darauf den Utrecht-Psalter schuf, verbrochen hätte. Ich möchte also auch in dem chronikartigen Aneinanderreihen ohne künstlerische Einheit ein Zeichen des von mir angenommenen Ursprunges sehen. Dabei darf freilich ein Umstand nicht übersehen werden, der beweist, dass die Verteilung der Bilder auf den einzelnen Blättern wohl nicht unmittelbar aus der Vorlage übernommen ist. Wie in den Quedlinburger Itala-Miniaturen[3]) finden sich nämlich auch im A. P. unter der stellenweise abgebröckelten Farbschicht die Vorschriften für den Maler. Beginnen sie dort mit „Facis", so hier mit „hic", sind sie dort offenbar künstlerische Bestimmungen für die Art jeder einzelnen Komposition selbst, so hier lediglich Platzanweisungen für die fertige Gesamtkomposition nach dem Wortlaute der Bibel.[4])

Von Bedeutung ist endlich noch das Ergebnis, das Springer gewann, indem er den A. P. mit allen älteren griechischen und römischen sowie den jüngeren karolingischen Genesisdarstellungen verglich. Er kam zu dem Resultat, dass der A. P. in schroffem Gegensatz zu der ersten Gruppe, der Wiener Genesis und der Cottonbibel als ein Typus für sich allein dastehe mit einer eigenen Kultur- und Kunstwelt, die an Stelle der Bilder Illustrationen setze. Wiener Genesis und A. P. gehörten nicht bloss

1) Vgl. auch V. Schultze, Archäologie 196, 3.

2) Man vergleiche die Kameele in dem palmyrenischen Relief Beiträge zur Assyr. IV 211 und oben S. 24 Abb. 7.

3) Ausgabe von V. Schultze 1898.

4) Vgl. die Citate bei Gebhardt S. 14 f., bes. auf fol. 56a (XIV).

verschiedenen Kunstkreisen an, auch die Wurzeln, aus denen sie sich entwickelt hätten, lägen weit auseinander. Gewiss. Aber der Gegensatz ist nicht der einer griechisch-byzantinischen zu einer römisch-germanischen Kunstwelt, wie Springer mit einer gewissen Tendenz annahm, sondern es ist der Gegensatz zweier Rassen, der, welcher die Griechen und Römer angehörten und der semitischen. Es ist auch falsch, wenn Springer weiter behauptet, Handschriften ähnlich dem A. P. seien die Voraussetzung der karolingischen. Das Zusammenstellen mehrerer Szenen in einem Felde und die Erläuterung durch Beischriften ist hellenistischen Ursprunges. Der A. P. unterscheidet sich von seinen hellenistischen Zeitgenossen wesentlich durch den Mangel künstlerischer Einheit; die karolingischen Maler aber sind weit entfernt davon, Chroniken zu illustrieren; ihre Werke stecken wie ihre syrischen und griechischen Vorbilder voll vom feinsten Rhythmus und einer seltenen idealen Einheit der räumlichen Anordnung.

Die Malereien der beschriebenen Katakombe von Palmyra und diejenigen des A. P. stehen bei aller Übereinstimmung in der Tracht, die sie einem verwandten Kulturkreise zuweist, doch in einem starken und entwicklungsgeschichtlich interessanten Gegensatze: den Schmuck der im semitischen Lande entstandenen Katakombe [1]) schuf ein Angehöriger jener hellenistischen Kulturwelt, die bald die christliche werden sollte, und die für den christlichen Gebrauch geschriebene lateinische Handschrift stützt sich in ihrem Bilderschmuck auf ein Original, dessen Schöpfer der semitischen Rasse angehörte. Beide Denkmäler stehen bis jetzt einzig in ihrer Art da, die semitische Katakombe als ein Zeuge späthellenistischer Kunst, der A. P. als der Beweis, dass die Juden selbst unter dem Einflusse der sie umgebenden antik-christlichen Welt versuchten, ihre ererbten heiligen Schriften zu illustrieren.[2])

1) Es ist wahrscheinlich, dass die palmyrener Katakombe jüdisch ist. Das nahm nach einer brieflichen Mitteilung schon Sobernheim wegen der Namen Simon und Abba und auch deswegen an, weil die palmyrenischen Götter nicht genannt werden. Die Juden Palmyras seien sehr freireligiös gewesen, wie aus talmudischen Bemerkungen hervorgehe.

2) Vgl. für die sonstige Bethätigung der Juden in der mittelalterlichen Kunst „Die Haggadah von Sarajewo". Eine spanisch-jüdische Bilderhandschrift des Mittelalters. Von Dav. Heinr. Müller und Julius von Schlosser. Nebst einem Anhange von Prof. Dr. David Kaufmann. Dazu die Besprechung von A. Goldschmidt im Repertorium für Kunstwissenschaft XXIII (1900) S. 333f.

# II.

## Ein Christusrelief kleinasiatischer Richtung.

Berlin, Kgl. Museen, Abteilung für die Bildwerke der christlichen Epoche.

Das bedeutendste Stück altchristlicher Plastik, das die Königlichen Museen in den letzten Jahren erworben haben, ist ein Hochrelief in Marmor, auf dem fast lebensgross Christus mit zwei Aposteln dargestellt ist in einem architektonischen Rahmen, dessen reicher Schmuck die würdigen Gestalten zu voller, schöner Wirkung bringt. Zwar sind die Köpfe verstossen, und vom unteren Teile des Reliefs Stücke verloren gegangen;[1]) das vermag jedoch den monumentalen Eindruck des Ganzen nicht zu stören. Der entwicklungsgeschichtliche Wert des Stückes ist unermesslich. Es empfiehlt sich daher die genaueste Betrachtung bis in alle Einzelheiten[2]).

Das Relief ist heute noch 1,42 m hoch und 1,24 m breit. Rückwärts ganz flach, ladet es vorn in kräftiger Profilierung aus. Das eigentliche Bildfeld ist 13—16 cm hoch, am Kranzgesims hat die Platte 19 cm Dicke. Unten springt ein Postament vor, bestehend aus einer flachen 11 cm breiten Hohlkehle zwischen zwei glatten 5 und 6 cm breiten Streifen; das Kranzgesims oben zeigt, durch einen umlaufenden Zahnschnitt und eine Leiste vermittelt, eine 6—10 cm breite Schräge, die einen 10 cm breiten lotrechten Rand trägt. Das 1,02—1,03 m hohe Bildfeld wird von den fast frei herausgearbeiteten und zwischen Säulen stehenden Figuren gefüllt; sie ragen zum Teil bis in das Kranzgesims hinein, das sonst im Wesentlichen zur Aufnahme der Giebelkrönung gedient hat.

Die Hauptgestalt in der Mitte stellt einen hochgewachsenen Jüngling dar ohne Bart, mit langem, durch ein Band zusammengehaltenen Lockenhaar; er steht in voller Vorderansicht, in faltige Gewänder gehüllt da. Sein Schwergewicht ruht auf dem rechten Fusse; der linke ist Spielbein. Man wird die aufrechte Haltung der Wendung des Kopfes nach rechts entsprechend finden, aber vielleicht bemerken, dass die linke Schulter etwas stark ausladet, der linke, unter dem Gewande herabhängende Arm sehr kurz geraten ist. Der rechte Arm ruht, zur Brust erhoben, in einer Mantelfalte, die Hand ist, abgesehen davon, dass der Daumen leicht den Saum fasst, ohne jede

1) Siehe die genaueren Angaben im amtlichen Kataloge. (Im Druck.)

2) Ich habe Herrn Geheimrat Bode zu danken für die mir freundlich zur Verfügung gestellten Aufnahmen des Reliefs und Herrn Dr. Wulff für die Durchsicht meiner Beschreibung der hier, wie in Abschnitt III besprochenen Skulpturen.

J. C. Hinrichs, Leipzig.

Christusrelief kleinasiatischer Richtung.

Berlin, Kgl. Museen, Abteilung für die Bildwerke der christlichen Epoche.

Bewegung. Nichts stört den Eindruck ruhiger Würde, selbst der Blick ist abgewendet. Die Gestalt ist durch den ihr Haupt umschliessenden Kreuznimbus als Christus charakterisiert. Er trägt ein langes Untergewand, dessen Falten am Halse etwas flüchtig behandelt sind, und einen Mantel, der von seiner linken Schulter kommt, vorn breit über den Leib und den linken Arm herabfällt, dann um den Rücken und über die rechte Schulter geschlungen und endlich wieder so über die linke Schulter geworfen ist, dass er dem rechten Arm als Tragfalte dient. Man bemerkt noch Sandalen, die durch breite oben geknotete Bänder an den nackten Füssen befestigt sind.

Die beiden Gestalten zu seiner Seite sind kleiner als er — 1,04 gegen 1,14 m —, sie wenden den Kopf nach ihm und wechseln die Beinstellung so, dass das nach der Mitte gekehrte Bein Standbein ist. Im übrigen ist ihre Stellung ziemlich übereinstimmend. Sie halten mit beiden Händen einen Gegenstand vor sich. Er ist links weggebrochen, rechts sicher ein zusammengebundenes Buch oder ein Diptychon. Die rechte Hand fasst oben, die linke unten an. Auch hier scheinen beide Arme auffallend kurz. Das Untergewand hat kurze Ärmel, der Mantel lässt die rechte Schulter frei, ist vorn aufgenommen und über den linken Arm geworfen, der Faltenwurf ist der wechselnden Beinstellung entsprechend verschieden. Die Füsse waren, wie man an den Resten links erkennen kann, nackt und trugen Sandalen. Von den Köpfen lässt sich noch so viel sagen, dass sie anliegendes schlichtes Haar hatten; es ist im Nacken kurz, geht aber tief in die Stirn herab. Die Gestalt links war sicher unbärtig; auch die auf der rechten Seite dürfte schwerlich bärtig gewesen sein.[1])

Ein Blick auf die Architektur belehrt darüber, dass das Stück rechts vollständig d. h. mit der Ecke erhalten ist, links dagegen nicht. Es fehlt dort eine Säule und deren Krönung. Sie ist nicht weggebrochen, sondern war, wie der glatte Schnitt zeigt, in einem gesonderten Stück angefügt; das bezeugen Klammerslöcher oben und unten. Auf dieses Stück griff auch noch der rechte Arm der Gestalt links über. Diese merkwürdige Art der Zusammenfügung lässt es wahrscheinlich erscheinen, dass hier eine zweite Platte unter einem rechten Winkel anstiess, deren Dicke Raum genug zur Ausarbeitung einer Säule samt Krönung bot. Die andere Ecke ist an der vom Beschauer abgewendeten Seite nur sehr flach ausgearbeitet: das Kapitell erhebt sich nur 3 cm, der Schaft nur 1 cm über die Fläche; man muss daher annehmen, der Sarkophag — um einen solchen wird es sich wohl handeln — sei auf dieser Langseite unbearbeitet gewesen.

Christus steht in einem Tabernakel von merkwürdiger Bildung. Die mit gewundenen Rillen versehenen Schäfte ruhen auf quadratischen Platten und attischen Basen, deren oberer Wulst durch glatte Streifen ersetzt ist. Eigenartig gearbeitet sind zunächst die Kapitelle: eine einzige Reihe Akanthusblätter von zackigem Schnitt legt sich unter die leider ausgebrochenen Eckvoluten (?) und die Deckplatte, die in der einspringenden Mitte eine Blüte o. dgl., im Zwickel darunter Füllungen von verschiedener Bohrung zeigt. Am meisten fallen wohl die Glieder zwischen Kapitell und Giebel ins Auge. Sie bauchen seitlich flach aus und zeigen ein tief ausgebohrtes

1) Nach Wulffs wiederholt vorgenommenen Untersuchungen ist höchstens zuzugeben, dass ein älterer, ausrasierter Mann mit Fettkinn dargestellt war.

Ornament, in dessen Mitte oben ein Ei deutlich ist, das von Stegen umrahmt wird. Diese steigen auch unten auf, sind aber dort mit einer Art Dreizack gefüllt. Dann folgt ein eigenartiger Zahnschnitt u. zw. doppelt, endlich der flache Giebel mit seitlichen Akroterien. Die untere Schräge ist mit einer Ranke gefüllt, deren Blattlappen sich konzentrisch nach einwärts drehen, der flache Rand darüber mit einer blattlosen Ranke, die Akroterien mit langezogenen Blattlappen, wie man sie auch unten als Füllung der Seitenteile auf den Kapitell-Aufsätzen sieht. Derselbe Reichtum an Schmuckformen kehrt auch an der erhaltenen Säule rechts wieder, nur ist dort statt des Giebels eine einfache Akroterienkrönung aufgesetzt.

## Herkunft.

Das prächtige Relief stammt aus Sulu Monastir im Viertel Psamatia in Konstantinopel. Sulu Monastir gehört seit 1543 den Armeniern[1]) und erhielt von ihnen den Namen des hl. Georg.[2]) Es ist nicht zu verwechseln mit der dicht daneben nach dem Meere zu liegenden griechischen Georgskirche.[3]) Sulu Monastir liegt auf einem Hügel, von dem aus man die angrenzenden Stadtteile an der Küste und das Marmarameer überblickt. Früher stand dort ein der Mutter Gottes geweihtes Männerkloster, das den der schönen Aussicht entsprechenden Beinamen Peribleptos führte.[4]) Dieses Kloster war im J. 1031 vom Kaiser Romanos III. Argyros mit grossen Mitteln „unter Herbeischaffung von Steinen und anderem Material" erbaut worden. Der Kaiser wurde nach seinem Tode (1034) darin beigesetzt,[5]) ebenso im J. 1081 der „zweite" Gründer des Klosters, der Kaiser Nikephoros III. Botaneiates, der sich als Mönch dahin zurückgezogen hatte,[6]) wie später im J. 1315 der Patriarch Niphon[7]) und im J. 1355 der Kaiser Johannes VI Kautakuzenos.[8]) Damals begab sich auch jährlich am Tage *τῶν εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου* (21. November) der Kaiser in Prozession nach dem Kloster;[9]) wahrscheinlich war also die Kirche in jener Zeit diesem Marienfeste geweiht.

Kirche und Kloster sind im Laufe der Jahrhunderte vollständig vom Erdboden verschwunden. Soweit Nachrichten vorliegen, brannte die Kirche im J. 1782 nieder, und was damals noch übrig blieb, ging bei einem anderen Brande kurz vor 1877 verloren; damals legten die Armenier die letzten Mauerreste nieder und bauten ihre ärmliche Kirche neu.[10])

1) Paspates, *Βυζ. Μελέται* 400. Vgl. dazu m. „Der Bilderkreis d. griech. Physiologus" 65.

2) Millingen, Byzantine Constantinople 20.

3) Beide Bauten eingetragen in den Plänen von Stolpe (1855—63), in dem Plan des byz. Konstantinopel bei Millingen, zwischen S. 18 und 19 und sonst.

4) Vgl. Paspates a. a. O. Leunclavius in Pand. Turc. c. LI (nach Ducange CP crist IV 94). Dagegen Hammer Constantinopolis und der Bosporus I, 467.

5) Skylitzes bei Kedrenos ed. Bonn. II 497 und 505/6.

6) Zonaras XVIII, 20 ed. Dindorf IV, 380.

7) Nikephoros Gregoras VII, 11, ed. Bonn I 269/70.

8) Ducas c. XI, ed. Bonn. 42.

9) Kodinos, de officiis XV ed. Bonn. 80, 15.

10) Paspates a. a. O.

Im J. 1889 sah ich auf der Terrasse vor der Kirche von Architekturresten noch zwei jonische Kämpferkapitelle, die nur in altbyzantinischer und frühmacedonischer Zeit nachweisbar sind,[1]) also schwerlich zum Gründungsbau vom J. 1031 gehört haben können. Eher mochte das möglich sein bei zwei riesigen, auf drei Seiten bearbeiteten Kämpfergesimsen und dem Fragment einer Schrankenplatte, die in profiliertem Rahmen das gleicharmige Kreuz auf dem am Ende eines Stiles sitzenden Herzblattes zeigte, einen Typus, der in altbyzantinischer Zeit heimisch, auch später noch verwendet wurde.[2]) Am meisten fiel mir ein Architekturstück auf, das nur im 4. oder 5. Jahrhundert entstanden sein konnte, ein Fries mit flachem Mittelfelde, von dessen Schmuck ich noch Spuren eines Rankenschmuckes erkannte, darüber eine Schräge mit aneinandergereihten fünflappigen Blättern, unten ein Kymationprofil mit Bogenornament und einem Perlstab als Abschluss. Die Architekturreste von der benachbarten Mirrachor Dschami d. i. der Studioskirche vom J. 463 und am Vorthore Theodosius II. in dem ebenfalls nahen Jedikule liessen sich am ehesten damit vergleichen, doch schien mir das Stück älter.

Diesem Befunde gegenüber fällt auf, dass Paspates, der in den siebziger Jahren schrieb, in Sulu Monastir weder einen griechischen Buchstaben noch ein byzantinisches Schmuckstück gefunden haben will. Dann müssten die genannten Architekturreste entweder erst beim Neubau der armenischen Kirche gefunden oder von auswärts herbeigeschleppt worden sein und das würde auch von dem jetzt in Berlin befindlichen Relief zu gelten haben. Dieses lag zusammen mit zwei anderen Stücken, einer Tafel mit Darstellung der Maria und einer zweiten mit dem Erzengel Michael, beide mit Inschriften versehen und jetzt ebenfalls in Berlin, endlich einem etwa 1 m hohen Pinienzapfen aus Granit in Sulu Monastir herum und wurde erst in den neunziger Jahren mit den beiden Reliefs zur Seite an der Stelle eingemauert, wo es dann die Russen fanden und veröffentlichten,[3]) nämlich in einem Ajasma, einem unterirdischen Gewölbe, das einen Teil der ausgedehnten Hypogäen bildet, von denen Paspates spricht und dessen Zugang sich auf der Terrasse befindet.

Es ist also nicht sicher, ob das Berliner Christusrelief in neuerer Zeit in Sulu Monastir gefunden, oder von sonst irgendwoher dorthin gebracht wurde. Wir können nur fragen: giebt es einen Anhaltspunkt dafür, dass unser Stück irgendwie mit Sulu Monastir enger zu verknüpfen sei?

Buondelmonti zeigt das Kloster in seinem Stadtplane vom J. 1422 als eine mächtige über die viereckigen Klostermauern hinausragende Kuppel.[4]) Damit stimmt die Angabe Clavijos vom J. 1403,[5]) die Kirche sei ein sehr grosser und hoher Saal ge-

---

1) Byz. Denkmäler II, 227, Byz. Zeitschrift III, 13. Bull. de corr. hell. XXIII, 236.

2) Vgl. Laurent im Bull. de corr. hell. XXIII, 246 bes. 256.

3) Ajnalov, Hellenistische Grundlagen der byz. Kunst (russ.) 1900 Taf. IV zu S. 160f. (Ich habe dieses Buch leider bisher nicht lesen können und wurde nur durch die Abbildung auf die hier und im Nachfolgenden citierte Stelle aufmerksam).

4) Die verschiedenen Handschriften in Paris, Rom und Venedig (Vgl. Oberhummer in Pauly-Wissowas Realencyclopädie der klass. Altertumswiss. IV Artikel Constantinopolis, S. 25 d. SA. Pläne).

5) Historia del gran Tamorlan, 2. Ausg. 1782 S. 52f.

wesen. Diese Beschreibung ist nicht nur für unsere Untersuchung, sondern auch für die beiden übrigen aus Sulu Monastir stammenden Reliefs von Wert, ich teile sie daher im vollen Umfange in der Übersetzung Fr. W. Ungers mit.[1])

„. . . Kirche der heil. Maria genannt Peribelico; und am Eingang dieser Kirche ist ein grosser Hof, der Cypressen, Nussbäume und Ulmen und viele andere Bäume enthält, und der Körper der Kirche ist auswendig ganz mit Bildern und Figuren von reicher Arbeit von Gold und Azur und vielen andern Farben bemalt. Und gleich am Eingange in das Kirchengebäude zur Linken waren viele figürliche Bilder, unter denen ein Bildnis der heil. Maria ist, und sie hat neben sich auf der einen Seite ein Bild eines Kaisers, und auf der andern ein Bild einer Kaiserin[2]) und zu den Füssen des Bildes der heil. Maria sind dreissig Kastelle und Städte dargestellt, und die Namen eines jeden derselben auf griechisch geschrieben . . . . . Und in dieser Kirche gab es fünf Altäre. Und der Körper dieser Kirche war ein sehr grosser und hoher, runder Saal und er war auf Pfeilern von Jaspis von vielen Farben aufgebauet, und der Boden und die Wände waren gleichfalls von Stücken von Jaspis, und dieser Raum war rings eingefasst von drei Schiffen, die in demselben enthalten waren, und die Decke war ganz eins, die der Schiffe und die des Saales war ganz von sehr reichem Mosaik gearbeitet; und an dem einen Ende der Kirche, zur Linken, stand ein grosses steinernes Grabmal von farbigem Jaspis: und dort liegt der Kaiser Romanos, und man sagte, dass dieses Grab mit Gold bedeckt gewesen sei und darin eingefasst viele kostbare Steine, und man sagte, als die Lateiner die Stadt eroberten, hätten sie dieses Grab beraubt, es könne 90 Jahre her sein. Und in dieser Kirche stand ein anderes grosses steinernes Grabmal, in dem ein anderer Kaiser lag . . . . . Und ferner wurde ihnen in dieser Kirche ein kleines Kreuz, etwa eine Palme lang, gezeigt, das mit einem Fusse von Gold versehen war und mit goldenen Ruthen (Ketten?) an den Enden, und es war in ein Schnitzwerk eingefasst, das mit Gold überzogen war, so dass man es herausnehmen und hineinsetzen konnte, von dem man sagt, dass es von dem Stamme des wahren Kreuzes selbst gemacht sei, an das unser Herr Jesus Christus geschlagen war; und es war von schwarzer Farbe, und es wurde gemacht, als die gebenedeite heil. Helena, die Mutter Konstantins, . . . das wahre Kreuz nach Konstantinopel brachte. . . . Und ausserhalb des Kirchengebäudes stand ein Kreuz von sehr schöner Arbeit, mit vielen Geschichten, unter denen ein Stammbaum Jesse gebildet war . . . und er war von Mosaik, und war so wundersam und so gut gezeichnet, dass ich meine, dass, wer diesen sieht, keinen andern so wundersamen sieht. Und in dieser Kirche sind viele Mönche . . . und sie zeigten ein Refektorium, sehr geräumig und hoch, . . . und die Decke war ganz von Mosaik, und an den Wänden desselben waren Geschichten in Mosaik gearbeitet, nämlich, wie der Engel St. Gabriel die Jungfrau Maria grüsst, bis zur Geburt Christi, . . . und dann, wie er durch die Welt ging mit seinen Schülern, und die ganze Erzählung von seinem Leben bis zur Kreuzigung."

An dieser Stelle hat für uns Wert die mit den Berichten der byzantinischen Schriftsteller übereinstimmende Nachricht, dass sich in der Kirche zwei Kaisergräber befanden, wovon das eine am Ende der Kirche zur Linken von farbigem Jaspis war und dem ersten Gründer Romanos III. Argyros angehörte. Von dem andern heisst es bei Unger nur, dass es gross und von Stein gewesen sei. Im Urtext aber ist die Steinsorte angegeben: „E en esta Iglesia estaba otra gran sepultura de piedra de jaspe en que yacia otro Emperador". Das wird wohl das Grab des zweiten im J. 1081 beigesetzten Stifters Nikephoros III. Botaneiates gewesen sein. Nach Ungers Übersetzung könnte es nicht unmöglich erscheinen, dass das grosse Berliner Relief von diesem Sarkophage stamme. Nach dem Urtext aber ist das ausgeschlossen. Sicher ist nur, dass das Relief nach der Schnittfläche links, der Ecke rechts und der

1) J. P. Richter, Quellen der byz. Kunstgeschichte No. 612 (1498) S. 235 f.

2) Vgl. Leunclavias in Pand. Turc. cap. LI (nach Ducange Const. Crist. IV, 94): versus occidentalem templi partem Michael Palaeologus Imperator cum Theodora Augusta pictus conspicitur, inter utrumque parentem collocato Constantius filio cum inscriptione triplici. Abb. bei Ducange, Fam. byz. 233.

Verteilung der Figuren, endlich nach den unten noch anzuführenden Analogien zu urteilen, thatsächlich einem grossen Sarkophag angehört hat.

Dieser Sarkophag kann keinesfalls in der Zeit der Gründung des Klosters, also im 11. Jahrh. gearbeitet sein; vielmehr könnte, wenn man trotzdem annehmen wollte, dass er dazu gehört habe, nur davon die Rede sein, dass er damals wiederverwendet wurde. Der Fall stünde nicht vereinzelt. So liess schon Kaiser Romanos I. Lakapenos (920—44) die Sarkophage des Maurikios (582—602) und seiner Familie aus dem Kloster des hl. Mamas in das Kloster Myrelaion, wo sein eigenes Familiengrab entstand, bringen. Es befand sich darunter auch ein mit Figuren versehener Sarg.[1])

Solche figürliche Sarkophage waren in Konstantinopel überaus selten. In der Litteratur werden ausser in dem eben genannten Falle nur noch zwei Särge der Töchter des Basileios Makedon (867—86), die im Kloster der hl. Euphemia standen, als *λάρναξ ἀνάγλυφος* bezw. *λαρνάκιον μικρὸν ἀνάγλυφον* bezeichnet.[2]) Sonst wird stets der Stein an sich als auszeichnend genannt, und dem entsprechen auch die in Konstantinopel noch erhaltenen Sarkophage. Sie sind aus Porphyr, Verde antico etc. und mit einfachen Kreuzen und Symbolen geschmückt. Ich kenne unter den erhaltenen Stücken nur ein einziges mit figürlichem Schmuck, ein Porphyrfragment, genau entsprechend dem berühmten Sarkophag aus S. Costanza, jetzt im Vatikan. Davon unten in Abschnitt III (S. 77f.). Der Berliner Sarkophag nimmt also selbst unter den Kaisersarkophagen eine sehr auffallende Sonderstellung ein. Wahrscheinlich ist er schon ursprünglich aus vier Platten zusammengesetzt gewesen, von denen nur eine auf uns gekommen ist. Eine andere weniger wahrscheinliche Annahme wäre die, dass der ursprünglich monolithe Sarkophag zerschnitten wurde und das Berliner Relief ein künstlich losgelöstes Stück ist. Dafür gäbe es eine Analogie. Im Heroon Justinians in der Apostelkirche stand u. a. auch der Sarkophag des Konstantinos Kopronymos (741—75); er war von grünem thessalischen Stein. Michael und Theodora öffneten im J. 866 das Grab, verbrannten den Leib, zersägten den Sarkophag und verwendeten die Platten entweder als Gebälk am Pharos nach Porphyrogenetos,[3]) oder nach einer andern Quelle[4]) als Brustwehren der Kirche im Palast des Pharus. Ein ähnliches Schicksal könnte immerhin auch der Sarkophag gehabt haben, von dem Berlin eine Platte, allerdings, scheint es, das Hauptstück besitzt.

## Der kleinasiatische Kreis.

Gehen wir nun über auf die Bestimmung der Zeit und des Kunstkreises, denen unser Relief seine Entstehung verdankt, so stellen sich ihm sofort eine Reihe von Sarkophagen an die Seite, die der Masse nach in Kleinasien ihre Heimat haben. Der Konstantinopel nächste Ort, in dem ich ein Stück dieser verwandten Gruppe nachweisen kann, ist Isnik, das alte Nikaia. Unter den vielen in die Häuser des Ortes

1) Vgl. Unger-Richter, Quellen der byz. Kunstgesch. S. 209 Nr. 508.

2) Porphyrogenitus, de caer. II, 42 ed. Bonn. I, 648.

3) de caer. II, 42 ed. Bonn I, 645.

4) Symeon Magister, bei Unger-Richter, S. 337, No. 912.

eingemauerten Reliefs fand ich in der Griechenstrasse auch ein Stück (Abb. 13), das 0,68 m breit und 0,34 m hoch, einen Giebel zeigt, der auf Säulen mit den gleichen Aufsätzen ruht, wie in unserem Christusrelief und ebenfalls als Umrahmung einer Gestalt dient. Es ist gerade der oberste, für unsere Untersuchung wertvollste Teil erhalten. Der Kopf hat hier keinen Nimbus, wohl aber hebt er sich von einer halbrunden Muschelnische ab. Das Gesicht ist leider abgestossen; doch erkennt man noch das lockige Haar und etwas von der Bekleidung der Gestalt. Zu beiden Seiten der Brust sind die oberen Teile der Kapitelle erhalten; man sieht auf jeder Seite je zwei Voluten-paare nebeneinander. Die kämpferartigen Aufsätze darüber sind etwas niedriger als in Berlin; doch sind auch sie seitlich flach ausgebaucht und zeigen die horizontale Teilung durch einen schmalen Steg, dazu oben in der Mitte das Ei, unten die dreizackähnliche Form. Wir können an diesem Stück auch ganz zweifellos feststellen, aus welchen

Abb. 13: Isnik (Nikaia): Fragment, vermauert in der Griechenstrasse. Aufnahme von Strzygowski.

Elementen der eigentümliche Schmuck des Aufsatzes in Berlin entstanden ist: er war ursprünglich ein fortlaufender Eierstab oben, unten ein lesbisches Kymation mit flankierendem Akanthus. Wie in Berlin sitzt dann über diesem Zwischenstück ein Zahnschnitt: man beachte nur, dass er in Nikaia noch ganz antik ist, in Berlin dagegen die Zähne bereits weiter auseinandergerückt sind[1]) und die Schnittflächen jene Schräge bekommen haben, die als Umrahmung der Marmorinkrustration von der Sophienkirche bis auf S. Marco in Venedig so unzählige Male beobachtet werden kann[2]). Im Giebel finden wir nochmals den Zahnschnitt und darunter Teile eines Eierstabes: in Berlin war nur der Zahnschnitt, frei als Füllmotiv behandelt, da. Der Giebel zeigt in Nikaia aufrechtstehenden Akanthus oder Palmetten, keine Ranke.

1) Dieses Auseinanderrücken der ursprünglich dicht bei einander stehenden Zähne ist schon in der spätantiken Kunst Kleinasiens und Syriens heimisch. Vgl. dafür Petersen-Luschan, Reisen in Lykien S. 68, Taf. XII und sonst, ferner Lanckoroński, Pisidien 71 u. s. f., Vogüe, La Syrie centrale, passim.

2) Salzenberg Taf. XXIf. Ongania, S. Marco etc. dazu Schnaase VII, 128, 1.

Der zweite dem Berliner Relief sehr nahestehende Sarkophag wurde, wie der Katalog (Monuments funéraires No. 39) meldet, im J. 1890 von Hassan Edib Pascha aus Selefkieh an das Kaiserliche Museum in Konstantinopel gesandt, zu dessen Zierden er

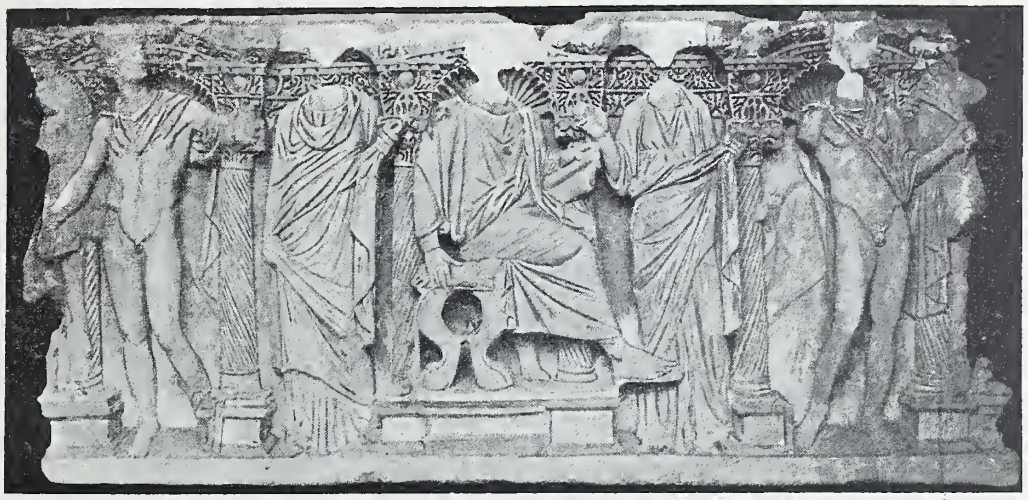


Abb. 14: Vorderseite des Sarkophages aus Selefkieh. Konstantinopel, Kais. Ottomanisches Museum.

Abb. 15: Rückseite des Sarkophages aus Selefkieh. Konstantinopel, Kais. Ottomanisches Museum.

heute zählt [1]) (Abb. 14—16 und 21). Er ist nur 1,25 m hoch, also niedriger als das Berliner Stück. Danach wird wohl auch die Länge 2,60 m und die Breite 1,30 zu ergänzen sein,

1) Ich verdanke die photographischen Aufnahmen davon Halil Edhem Bey.

wenn man von ihm aus auf die Grösse des Sarkophages schliessen wollte, dessen Rest sich jetzt in Berlin befindet. Konnten dem Stück in Nikaia gegenüber Zweifel bestehen, ob es christlich oder antik sei, so steht hier fest, dass wir ein antikes Stück vor uns haben. In der Mitte der einen Längsseite (Abb. 14) ist der Verstorbene unter einem Giebel nach rechts hin sitzend mit dem Pallium gegeben, links und rechts je eine stehende Frau, dann wieder unter Giebeln zwei Männer, die nackt bis auf die Chlamys sind und Pferde am Zügel halten. Diesen Figuren entsprechen auf der Rückseite (Abb. 15) fünf andere, wovon die mittlere, ein Knabe, nackt, die beiden äusseren, ebenfalls unter Giebeln,

Abb. 16: Schmalseite des Sarkophages aus Selefkieh. Konstantinopel, Kais. Ottomanisches Museum.

Jünglinge im Pallium, die beiden Gestalten dazwischen weibliche Gewandfiguren sind. Wie unsere Apostel stehen die Frauen zwischen den Tabernakeln, halten die rechte Hand zur Brust und die linke mit einer Gewandfalte, statt des Diptychons erhoben. Auf der einen Schmalseite steht ein bärtiger Mann zwischen zwei anderen, alle drei im Pallium; von ihnen wird noch zu reden sein. Auf der andern Seite (Abb. 16) ist eine Eberjagd zu Pferd dargestellt. — Zeigt sich schon in den Grössenverhältnissen und in der Verteilung der Figuren dieses Sarkophages Übereinstimmung mit dem Berliner Relief, so ist diese geradezu vollkommen in den architektonischen Motiven, vor allem dem Auf-

satz über den Kapitellen. Er ist genau der gleiche wie auf dem Berliner Stück. Auch ist die Giebelschräge mit der eigentümlichen Akanthusranke da, jedoch noch ohne die konzentrische Stellung der Lappen. Dem Fragment in Nikaia steht der Sarkophag näher in der Bildung des Zahnschnittes und der Einfügung der Muschelnische hinter den Schultern der Figuren, besonders auch in der Bildung der Kapitelle. Die gedrehten Rillen am Schafte, die Basen und, an den Schmalwänden, die durchlaufenden Postamente, wie in dem Berliner Stück, werden wohl auch zu dem Fragment in Nikaia zu ergänzen sein. Solche Säulen sind ein in Kleinasien beliebtes Motiv, ich habe sie auch sonst z. B. an einer grossen Tafel am Stambulthor in Nikaia gesehen.

Man wird zugeben: hier scheint eine Entwicklungsreihe vorzuliegen. Erstes Glied das Stück in Nikaia, zweites der Sarkophag aus Selefkieh, drittes unser

Abb. 17: Konia, Museum: Achilleus-Sarkophag.

Christusrelief. Mit dem Sarkophag im Tschinili-Kiosk zusammen gehören Sarkophagreliefs, die sich einst im alten Bedestan (Eski-Bedestan), jetzt im Museum zu Konia befinden (Abb. 17)[1]) Es sind darauf Szenen aus dem Mythus des Achill dargestellt; ich will wegen der Analogie mit den Fresken in Palmyra[2]) nur die Szene der Entdeckung des Achill unter den Töchtern des Lykomedes erwähnen. Die Figuren stehen wieder abwechselnd in Nischen oder zwischen denselben. Es sind die Säulen mit gewundenen Rillen, Postamenten und Doppelvolutenkapitellen da, die Aufsätze mit genau denselben Ornamenten wie in Selefkieh und dem Berliner Relief, der noch antike Zahnschnitt, die Giebelschräge mit einer Ranke wie in Selefkieh u. s. f., so dass also das mittlere Glied der Entwicklungsreihe doppelt vertreten erscheint.

1) Photographien von G. Berggren in Konstantinopel. Nr. 117. Meine Abbildung, nach einer mir gütigst von Halil Edhem Bey übersandten Aufnahme hergestellt, giebt nur einen Teil. Vgl. auch Ainalov a. a. O. 163.

2) Vgl. oben S. 13 f., 24 f.

Wir würden auf Grund der angeführten Analogien berechtigt sein, ohne weiteres zu schliessen, die Berliner Tafel gehöre einem in antiker Zeit in Kleinasien heimischen Kunstkreise an; es erheben sich aber dagegen unerwartet Bedenken dadurch, dass ähnliche Sarkophage auch in Italien nachweisbar sind.

Zunächst fiel mir ein für christlich geltender Sarkophag auf, den Garrucci [1]) als in Villa Ludovisi befindlich abbildet (Abb. 18). Er zeigt auf einer Langseite vier Säulen, die in der Mitte durch einen Giebel, seitlich durch Bogen verbunden sind. Unter dem Giebel sieht man ein Ehepaar, nach der Inschrift Aurelius Theodorus und Varia Octaviana, ihre rechte Hand ineinanderlegend, zwischen ihnen Hymenäus, unter dem Bogen rechts der Mann nochmals mit einer zweiten bärtigen Gestalt, unter dem Bogen links die Frau nochmals mit einer Dienerin, welche ein Schmuckkästchen hält. Oben auf dem Deckel ist das Paar ein drittes Mal liegend dargestellt. Garucci bildet Reste eines zweiten, mit dem Ludovisi-Sarkophage fast vollständig übereinstimmenden Exemplares ab, das, fragmentarisch erhalten, damals in der Nekropolis von Concordia gefunden worden war.[2]) Das, was uns in erster Linie angeht, der architektonische Schmuck, ist dem Ludovisi-Sarkophag völlig gleich, aber in letzterem um so viel besser und vollständiger erhalten, dass ich mich vorwiegend an ihn halte. Man erinnere sich des eigentümlich ausschliesslich durch Bohrung hergestellten Blattes, das die Giebelschräge der Akroterien und die Seitenteile der Aufsätze auf den Kapitellen des Berliner Reliefs füllt. Dieses Blatt überwuchert auch an dem Ludovisi-Sarkophage die Giebelschräge, das Kapitell und vor allem die Zwickel der Bogen und des Giebels derart, dass man den Eindruck gewinnt, der Steinmetz schwelge in dieser Art Technik. Auch sind die Säulen in Spiralen kanneliert und, was sich als besonders kennzeichnend herausstellen wird, die Voluten der korinthischen Kapitelle sind verdoppelt, stehen zu vieren nebeneinander am oberen Rande.

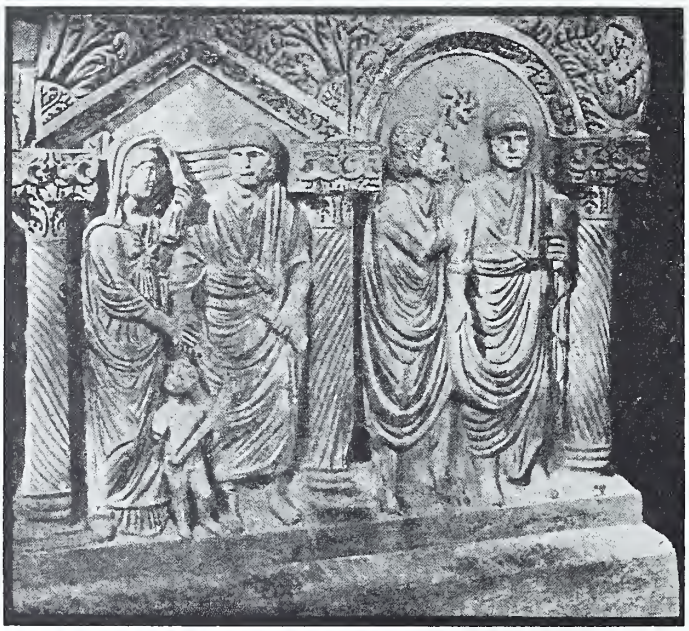


Abb. 18: Rom, einst in Villa Ludovisi: Christlicher Sarkophag. Von den drei Arkaden sind nur die beiden rechts abgebildet.

Später fand ich ein zweites, aus dem Ghetto in Rom stammendes Sarkophag-

1) Vol. V S. 90, Tav. 362, 2 und a.

2) Ebenda, Tav. 362, 1.

fragment im British Museum (Abb. 19)[1]). Es steht der kleinasiatischen Gruppe und dem Selefkieh-Sarkophag im Besonderen derart nahe, dass dadurch allein entwicklungsgeschichtlich entscheidende Fragen angeregt werden. Wir sehen auf dem Fragmente links den auf dem Stuhle mit Löwenfüssen sitzenden Mann, der in der linken Hand eine geöffnete Rolle hält und sich nach rechts zu einer weiblichen Gewandfigur wendet, die, in Vorderansicht dastehend, den Kopf nach der Mitte richtet. Sie hält hier in dem Londoner Stück eine Maske. Der Mann sitzt in einem Tabernakel mit Spitzgiebel, die Frau steht ausserhalb desselben zwischen diesem und dem nächsten Tabernakel,

Abb. 19: London, British Museum: Sarkophag aus Rom.

das einen Rundgiebel hat — alles also wie auf dem Selefkieh-Sarkophage. Am überraschendsten ist die vollkommene Übereinstimmung im Schmucke dieser Architektur. Die in Spiralen kannelierten Säulen tragen dieselben Kapitelle wie auch auf dem Ludovisi-Sarkophage: die fast frühgotisch in Knollen umgelegten, rein nur durch Bohrung hergestellten Blätter, überdies die vier Voluten. Darüber aber liegt das charakteristische, kleinasiatische Zwischenstück, das dem Ludovisi-Sarkophage fehlt. Die Füllung ist absolut die gleiche wie auch in dem Berliner Relief: oben in der Mitte das Ei, unten der Dreizack, seitlich die gebohrten Blattlappen, dann ein Zahn-

1) Abg. in Hirths Formenschatz 1895 Nr. 145. Über die Provenienz vergl. Ancient marbles X, 34 S. 79.

schnitt, der sich an der Giebelschräge wiederholt. Hinter dem Kopfe der sitzenden Figur die Muschel, hinter dem der stehenden Frau das verkröpfte Gebälk fortlaufend, in London im oberen Streifen mit dem Eierstab, im unteren mit dem gebohrten Blattwerk gefüllt. Dieses Blattwerk auch in der Giebelschräge und auf den Akoterien. Man möchte glauben, der Sarkophag aus Kleinasien und der in Rom seien aus derselben Werkstatt hervorgegangen.

Das gilt nicht ganz für das Hauptstück der italischen Gruppe, dem berühmten Hochzeitssarkophag im Palazzo Riccardi in Florenz,[1]) auf den erst C. Robert meine Aufmerksamkeit lenkte (Abb. 20). Wir sehen die Folge dreier Tabernakel nebeneinander,

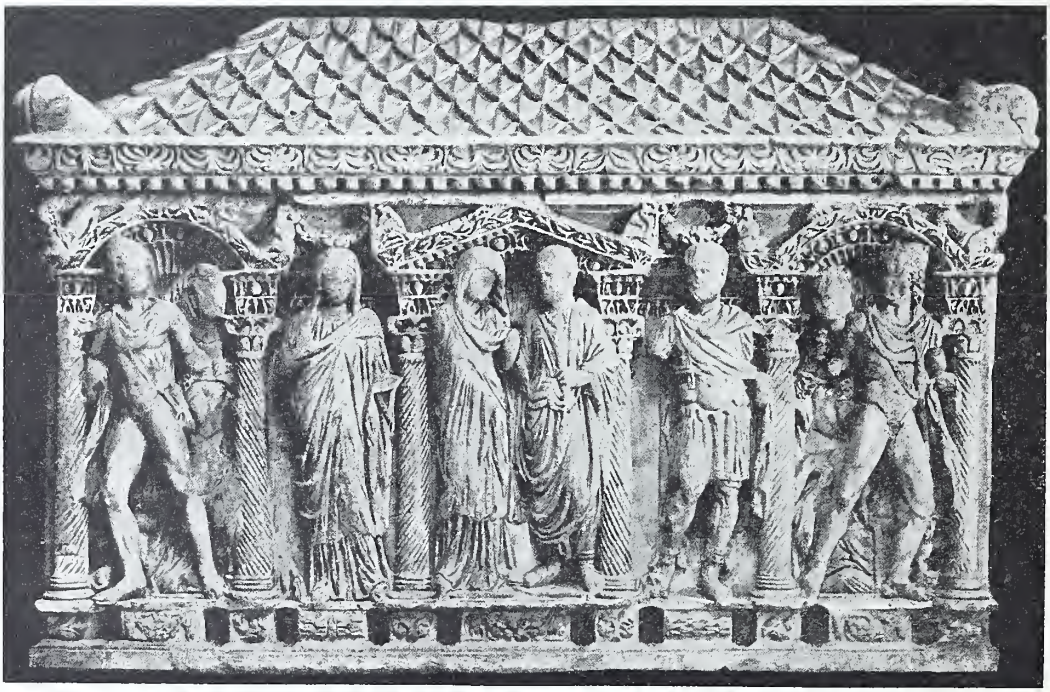


Abb. 20: Florenz, Palazzo Riccardi: Hochzeitssarkophag. Nach einer Photographie von Alinari.

in der Mitte den Giebel, mit dem Ehepaar, seitlich die Bogen mit den Pferde haltenden Dioskuren wie auf dem Selefkieh-Sarkophage. Zwischen den Tabernakeln stehen Einzelfiguren, links eine Frau, rechts ein gerüsteter Mann, wahrscheinlich nach Analogie der Sarkophage von Villa Ludovisi und Concordia nochmals das Ehepaar. Ist schon die Darstellung dem bisher herangezogenem Kreise von Sarkophagen entsprechend, so nicht minder die Architektur. Wir haben die in Spiralen kannelierten Säulen, die Kapitelle mit den Doppelvoluten, hier jedoch ohne den gebohrten Akanthus mit acht einfach aufrecht stehenden Blättern. Über den Kapitellen das Kranzgesims mit den seitlich flach gerundeten Aufsätzen, in denen unten der Dreizack, oben das Ei, seitlich Akanthus und darüber der Zahnschnitt angebracht sind.

1) Phot. von Alinari 3009, vergl. Gori Inscr. III, 10, Dütschke II, 105.

Die mit Muscheln gefüllten Bogen und der Giebel zeigen übereinander Eierstab, Zahnschnitt und in der Schräge eine Ranke mit Akanthuslappen, die hier noch mehr mit dem Meissel als mit dem Bohrer behandelt sind. Der Giebel hat Palmetten-, die Bogen figürliche Akroterien von denen sich Guirlanden nach dem Giebel ziehen. Der Deckel zeigt den Zahnschnitt und eine Folge von Palmetten, das Satteldach ist mit Schuppen geschmückt. — Das Fehlen des ausschliesslich durch Bohrung hergestellten Blattes kennzeichnet diesen Sarkophag ebenso als eigenartig, wie das Fehlen des eigenartigen Aufsatzes die Exemplare Ludovisi und Concordia charakterisiert. Nur das Londoner Stück aus Rom stimmt völlig mit den kleinasiatischen Beispielen überein. Dass solche Abarten, die ich für Kleinasien nicht gesammelt habe, auch dort vorkommen, beweist mir ein Fragment an Porta Stambul in Isnik (Nikaia), das bereits einmal erwähnt wurde und von dem noch die Rede sein wird.

Der unleugbare Zusammenhang der angeführten italischen Sarkophage mit den kleinasiatischen wird wahrscheinlich einfach mit dem berüchtigten Schlagworte „Römische Reichskunst" abgemacht werden, und man wird es für völlig überflüssig halten, die Frage aufzuwerfen, ob nicht Rom allein oder Kleinasien allein diesen Typus vertreten haben, die eine oder andere Gruppe also durch Import an ihren Ort gekommen sein könnte. Die Thatsache der „Römischen Reichskunst", worin Rom als der gebende Teil erscheint, löst jetzt alle derartigen Fragen. Ich denke, die Annahme dieser ausschliesslichen Schöpfergabe Roms, die schon in der christlichen Archäologie so viel Unheil anrichtet und deren gesunde Entwicklung lähmt, bedeutet auch ein schleichendes Gift für die klassische Archäologie, falls man fortfahren sollte, das Schlagwort auch in der kaum beginnenden Forschung auf dem Gebiete der spätantiken Kunst während der römischen Kaiserzeit allgemein anzuwenden. Die fortlaufend selbständige Entwickelung der hellenistischen Welt in den Ländern um die Ostküsten des Mittelmeeres darf nicht systematisch zurückgesetzt bleiben. Ich werde die Möglichkeit der Abkunft bekannter römischer Porphyrsarkophage aus Ägypten behaupten müssen und ich kann auch im gegebenen Falle die Annahme nicht unterdrücken, dass die angeführten italischen Sarkophage aus Kleinasien stammen.

Für die christlichen Exemplare in Villa Ludovisi und Concordia scheint mir das von vornherein wahrscheinlich, weil sie sich durchaus vom Typus der römisch-christlichen Sarkophage unterscheiden. Sie wurden fertig verkauft, der Typus dürfte beliebt gewesen sein, wie seine Allgemeingültigkeit d. h. das Vorhandensein zweier völlig gleicher Stücke beweist. Das scheint mir die Rentabilität des Importes zu belegen. In Italien kam dann, wie in dem Falle des Ludovisi-Sarkophages, die Inschrift darauf. Für das Londoner Stück scheint mir ein Beweis nicht notwendig, er muss mit dem Selefkieh-Sarkophage demselben Kunstkreise angehören. Hier wird also die Marmorsorte entscheiden müssen. Ist der Selefkieh-Sarkophag von kleinasiatischem Marmor, dann ist er jedenfalls auch in Kleinasien gearbeitet, denn das wird sich schwerlich bezahlt gemacht haben, dass man den rohen Stein von Kleinasien nach Rom und dann wieder bearbeitet nach dem Oriente zurückbrachte. Über die Marmorsorte gleich mehr. Der dritte Sarkophag in Palazzo Riccardi ist jedenfalls der älteste, C. Robert datiert ihn in antoninische Zeit. Was mich bestimmt, auch ihn für klein-

asiatisch anzusehen, ist die Identität der Komposition und des figürlichen Inhaltes, der Säulenaufsatz und dessen Schmuck, endlich die Doppelvoluten am Kapitell.

Ich halte also bis auf Weiteres für ein spezifisch kleinasiatisches Merkmal an Sarkophagen das Nebeneinandervorkommen 1. der Gesamteinteilung der Bildfläche in Tabernakel, in und zwischen denen einzelne Figuren stehen, 2. des aufgesetzten Gebälkstückes mit der charakteristischen Füllung in zwei Streifen: oben dem Ei, unten dem Dreizack, seitlich Blättern (fehlt nur an dem Ludovisi- und dem Concordiastück), 3. des Kapitells mit den Doppelvoluten und 4. der ausschliesslich durch Bohrung hergestellten Blattlappen (die nur am ältesten Stück im Medicäerpalaste fehlen).

Die Anbringung von Arkaden ist alt und wurde in römischer und christlicher Zeit allgemein üblich. Nicht so die Anordnung der Figuren abwechselnd in und zwischen diesen Arkaden.

Die Doppelvoluten sind auch in der kleinasiatischen Monumental-Architektur nachweisbar. Man findet sie in der verfallenen Kirche von Koja Kalessi in Isaurien[1]), wo sie an den Säulen des Mittelschiffes vorkommen, die in eine Reihe mit denen des Triumphbogens gestellt sind.

Von besonderer Wichtigkeit ist dann das ausschliesslich mit dem Bohrer hergestellte Blattwerk, das am Riccardi-Sarkophage noch fehlt und schliesslich, indem man nach dem Bohren nochmals den Meissel benutzte, die Form annimmt, die man auf den Kapitellen des Berliner Reliefs findet und die, wie wir sehen werden, auch in Kilikien und Isaurien nachweisbar, von der Prokonnesos aus in altbyzantinischer Zeit nach allen Küsten des Mittelländischen und Schwarzen Meeres exportiert wurde. Wie in antiker Zeit Sarkophage, so wurden im 5. und 6. Jahrhundert Basen, Schäfte und Kapitelle für ganze Kirchen, besonders auch nach Ravenna, Parenzo und vereinzelt sogar nach Rom exportiert. Man hat eben in der Zeit, wo Konstantinopel die Welt beherrschte, nur einen, scheint es, bereits in antiker Zeit eingebürgerten Handel fortgesetzt. In Rom lässt sich dieser Blattschnitt nicht als herrschend nachweisen. Ich denke, das allein spricht deutlich für die Abkunft des ganzen hier behandelten Kreises von Denkmälern aus dem Osten.

Den Marmor habe ich zunächst nur an dem Berliner Relief wissenschaftlich feststellen können. Richard Lepsius, der sich der Mühe der Untersuchung unterzog, hält ihn für prokonnesisch. Das ist gewiss auch für die verwandte Sarkophaggruppe ein deutlicher Wink. „Dieser Marmor ist jedenfalls durch lange Zeiten hindurch im westlichen Kleinasien und in Konstantinopel für Kunst und Architektur verwendet worden, schon zur antiken Zeit — auf der Burg von Pergamon ist er reichlich vertreten und zur byzantinischen Zeit".[2]) Die Bedeutung des prokonnesischen d. h. des Marmors der Marmarainsel vor den Thoren Konstantinopels ist, soweit die frühchristliche Kunst in Betracht kommt, bekannt. Seine ausgedehnte Verwendung in antiker Zeit dürfte der grössten Beachtung wert sein, besonders wenn in Zukunft die von mir angeregte Frage nach dem Ursprunge der mit dem Berliner Relief verwandten Sarkophaggruppe genauer untersucht werden sollte.

---

1) Headlam, Ecclesiastical sites in Isauria, S. 16, Fig. 7.

2) Brief vom 17. April 1900.

Ich freue mich, hier noch ein zweites Gutachten von Richard Lepsius verwerten zu können, dass mir erst während der Drucklegung zuging. Halil Edhem Bey hatte die Güte, mir auf meine Bitte ein Stückchen Marmor von dem Selefkieh-Sarkophage (Abb. 14—16 und 21) im kais. ottomanischen Museum zuzusenden. Ich legte es Lepsius vor und erhielt folgende Auskunft: „Die Probe von einem Sarkophag aus Südkleinasien (Selefke), die Sie mir schickten, gleicht vollkommen dem prokonnesischen Marmor. Ich kenne jedoch keinen Marmor vom Anstehenden oder aus antiken Brüchen im südlichen Kleinasien. Ich kenne nur die Marmore von Ephesos, Pergamon und der Prokonnesos. Es wäre ja nicht ausgeschlossen, dass im südlichen Kleinasien antike Brüche mit einem dem prokonnesischen gleichen oder ähnlichen Marmor vorhanden wären, obwohl meine Erfahrungen in dieser Beziehung gezeigt haben, dass unter Marmoren vom Anstehenden verschiedener Fundorte stets Unterschiede bestehen. Von italischem Marmor kann bei dieser Probe natürlich keine Rede sein; der ist ganz anders beschaffen. Auch ist es kein Marmor vom griechischen Kontinent oder von den griechischen Inseln.“ Da also der Selefkieh-Sarkophag aus prokonnesischem Marmor gearbeitet ist, wird er, wie oben ausgeführt, wohl auch im Osten ausgeführt sein, mit ihm dann auch das römische Stück aus dem Ghetto.

## Datierung.

Das Berliner Relief gehört also wahrscheinlich einem Kunstkreise an, der schon in antiker Zeit in Kleinasien heimisch ist. Es fügt sich in diesen Kreis als der letzte Vertreter einer Entwicklungsreihe ein, deren vorausgehende Glieder noch antik sind. Wie weit steht nun das Berliner Stück zeitlich von diesen ab? Die Umbildung des Zahnschnittes und der Ranke, vor allem aber der eigenartige Akanthusschnitt der Kapitelle, der sich auf keinem der antiken Kapitelle findet, legt nahe, dies Berliner Stück nicht gar zu nahe an die beiden sicher kleinasiatischen Vertreter des mittleren Gliedes, die Sarkophage in Selefkieh und Konia, heranzurücken.

Zum Zwecke der genaueren Feststellung der Entstehungszeit fassen wir zunächst die Kapitelle am Berliner Stücke genauer ins Auge. Die Akanthuslappen sind offenbar mit dem Bohrer hergestellt, dann aber nicht wie die Lappen auf dem Kapitellaufsatz und in der Ranke der Giebelschräge roh belassen, sondern mit dem Meissel ausgeglichen, so dass sie eine weiche, fette Form erhielten. Dadurch ist ihre Erscheinung wesentlich anders geworden als an den antiken Beispielen des Akanthus der verwandten kleinasiatischen Gruppe. Diesen Blattschnitt finden wir nun noch an einem zweiten grossen Bildwerke frühchristlicher Zeit wieder, dem berühmten aber leider viel zu wenig beachteten Doppelambo aus Salonik, jetzt im kaiserlich ottomanischen Museum zu Konstantinopel.[1]) Die Kapitelle an den aussen herumlaufenden Arkaden, sind denen unseres Reliefs fast gleich, nur ist die korinthische Grundform durch Ausarbeitung kleiner Volutenstile mehr gewahrt. Die Lagerung der Akanthuslappen an den hohen einzeln in die Ecken gestellten Blättern, die kaum

1) Photographien bei Bayet, Mission I—V. Bibl. des écoles franç. d'Athènes et de Rome 1876. Zeichnungen danach bei Garr. 426, 1.

angedeuteten flachen Rippen und die Mittelfüllungen der Deckplatte sind gleich; doch sind die Blätter fast noch flacher als in Berlin und die Zacken noch mehr geschnitten als gebohrt.

Diesen Ambo hat man ursprünglich zwischen das 4. und 5. Jahrhundert datiert, jetzt möchte man ihn in das 6. Jahrhundert herabrücken.[1]) Als Beweise dafür nimmt Stuhlfauth den Kreuznimbus Christi und das Vorkommen des geflügelten Engels. Damit aber legt er den römischen Massstab an und weiss nicht, dass beide Kennzeichen aus dem Orient kommen, dort also wohl sehr viel früher aufgetreten sein dürften als in Rom.[2]) Das Vorkommen des fetten zackigen Akanthusschnittes fordert die Datierung vor die Zeit Justinians, in der zumeist ganz neue Schmuckformen zur Anwendung gelangen. Dieser Schnitt kommt in Konstantinopel in der Zeit Theodosius' d. Gr. auf[3]) und herrscht im 5. Jahrhundert. Er mag älter sein in Kleinasien, wo er an den Kirchen von Koja Kalessi in Isaurien,[4]) von Aladscha-Kisle in Lykien[5]) und einem Tierrelief aus Kilikien vorkommt, das ich 1889 bei dem armenischen Händler Alischan in Konstantinopel sah. Dafür spricht auch der nachgewiesene Zusammenhang mit der kleinasiatischen Gruppe antiker Sarkophage, auf denen sich dieser Blattschnitt ja offenbar vorbereitet.

Bestimmter gestaltet sich die Antwort auf die Datierungsfrage, wenn man von dem auffallendsten Architekturglied unseres Sarkophages, dem Aufsatz über den Kapitellen ausgeht. Sein antiker Ursprung ist zur Genüge nachgewiesen worden. Dieser Aufsatz erhielt sich jedoch nicht wie der Blattschnitt lange in christlicher Zeit, geschweige denn, dass er eine Blüte etwa im 5. Jahrhundert erlebt hätte; er stirbt vielmehr vollständig aus. Ainalov hat gewiss Unrecht, wenn er dieses Glied Kämpfer nennt und es mit dem bekannten Kapitellkämpfer, der im 5. Jahrhundert herrschend ist, zusammenbringt.[6]) Dieser verdankt einem rein konstruktiven Bedürfnis, der Vermittlung zwischen der quadratischen Endigung der Steinsäule und dem rechteckigen Querschnitt des Mauerbogens, seine Entstehung und kann unmöglich auf der Nachahmung eines dekorativen Stückes beruhen. Unser Kapitellaufsatz ist nichts anderes als ein rein dekorativ stehen gebliebenes Stück des ausgebauchten Architraves, wie wir ihn in Baalbek, Palmyra, Kleinasien, am Diokletianspalast in Spalato und, konstruktiv bedeutungsvoll zur Kuppelung der Doppelsäulen verwendet, auch in S. Costanza bei Rom verwendet sehen. Auf einzelnen der verwandten kleinasiatischen Sarkophage ist denn auch dieser Architrav um den ganzen Sarkophag herumgeführt und dann stellen sich die Kapitellaufsätze deutlich als Verkröpfungen dar. Ich bin fest überzeugt, dass dieses Glied nur im unmittelbaren Zusammen-

---

1) Vgl. die Litteratur bei Stuhlfauth, die Engel, S. 125 f.

2) Vgl. für den Engel meine Rezension, Byz. Zeitschrift VIII, 206 und oben S. 28 f.

3) Vgl. die Belege im m. Aufsatz über das Goldene Thor in Konstantinopel. Jahrbuch d. K. deutschen arch. Instituts (1883).

4) Headlem, Ecclesiastical sites in Isauria, S. 16 und 17.

5) Nach Niemanns Skizzenbuch und Petersen und von Luschan, Reisen in Lykien, Mylias und Kibyratis II, S. 40, Fig. 28.

6) Hellenistische Grundlagen 160 f. Noch weniger hat das Profil einen Bezug zu dem Justinianischen Kämpferkapitell, wie Ainalov 162 will.

hange mit der antiken Tradition, also nicht später als im 4. Jahrhundert entstanden sein kann.

Wir gehen, nachdem der architektonische Rahmen des Berliner Reliefs seine Dienste für die Bestimmung des Kunstkreises und der Zeit gethan hat, zu den drei

Abb. 21: Konstantinopel, Kais. ottomanisches Museum: Sarkophag aus Selefkieh. Zweite Schmalseite (Vgl. oben S. 47 f.).

darin dargestellten Figuren über. Zweifellos haben wir es mit der Schmalseite eines Sarkophages zu thun. Dafür spricht die eigenartige Krönung der rechten Ecksäule; bei Langseiten geht die Darstellung hier mit einem Rundbogen weiter. So erklärt sich auch das Fehlen der Ecksäule links, die an die Kante der Längswand gearbeitet war, so auch die Anordnung der drei Figuren mit Christus in der Mitte. Das

ganze Schema tritt hier überdies nicht zum ersten Mal auf; wir finden es schon auf einer der Schmalseiten des Sarkophages aus Selefkieh (Abb. 21); nur sind die drei männlichen Gestalten dort nicht so statuarisch ruhig, sondern mehr bewegt gegeben. Die mittlere Gestalt hat einen langen Spitzbart und die Muschelfüllung hinter den Schultern. Von den beiden seitlichen ist die eine links ein unbärtiger Jüngling mit nackter Brust, der andere rundbärtig und ganz bekleidet. Hinter ihren Schultern kommt das umlaufende verkröpfte Gebälk hervor. Ein zweites ähnlich angeordnetes Stück befindet sich an der Porta Istambul in Isnik. Es fällt etwas aus der Typenreihe und ist sehr schlecht erhalten. Ich habe es oben bereits zweimal genannt.

Der Vergleich des Berliner Reliefs mit der Schmalseite des Selefkieh-Sarkophages lässt deutlich den eigenartigen Geist des christlichen Stückes hervortreten. Das antike Werk zeigt in jeder Figur Bewegung und den Ansatz zu einer Handlung; die Gestalten scheinen alle drei redend nach links hin zu schreiten, wie etwa Christus auf dem Wege nach Emmaus. In dem Berliner Relief herrscht absolute Ruhe und jener Hauch göttlicher Unnahbarkeit, den erst Raphael in seiner sixtinischen Madonna wieder menschlich zu verklären wusste. Die Mittel aber, die in dem Berliner Relief zur Herstellung dieses Eindruckes verwendet wurden, sind ganz andere, als sie z. B. die altchristlichen Sarkophage Italiens kannten. Dort äussert Christus seine Göttlichkeit dadurch, dass er die rechte Hand segnend erhebt, ein Buch, eine Rolle, ein Kreuz hält oder gar thronend gegeben ist. Die ausgeprägt byzantinische Kunst macht ihn zum Kaiser auf edelsteingeschmücktem Hochsitz und umgiebt ihn mit himmlischen Trabanten, Engeln, die jede Berührung von ihm fernhalten. In unserem Relief fehlt alles das und doch wirkt die Gestalt des Erlösers mächtiger als sonst irgendwo. Es ist noch einmal die Grösse rein menschlicher Würde allein, durch die der Bildhauer zu wirken weiss. Wäre auch der Kreuznimbus nicht, wir würden doch empfinden: das ist eine vornehme, bedeutende Erscheinung, um ihr zu nahen, musst du dein Bestes im Herzen bereit halten.

Es wird vielleicht manchem der Leser längst aufgefallen sein, dass Christus nichts anderes ist als eine Wiederholung jenes Typus, mit dem die griechische Kunst der grossen Blütezeit geistigen Adel zu kennzeichnen pflegte. Der Sophokles des Lateran ist dafür das bekannteste Beispiel (Abb. 22); er steht auch in der Einzeldurchführung unserem Christus am nächsten, näher jedenfalls als z. B. der Äschines in Neapel. Bezeichnend ist die aufrechte Haltung, der schauend in die Ferne gerichtete Blick, die Einhüllung des Körpers in einen faltenreichen Mantel, wobei der rechte Arm in einer von Schulter zu Schulter gehenden Falte ruht, der linke ganz unter dem Gewande bleibt. Dazu auch bei Sophokles die Stellung mit rechtem Stand- und linkem Spielbein und die nackten mit den gleichen Sandalen verschnürten Füsse. Nur die Lage des linken Armes ist bei Christus anders, er stemmt ihn nicht stolz in die Seite, wie Sophokles, sondern lässt ihn schlicht herabhängen. Ich bin weit entfernt, darin ausschliesslich eine auf die Kennzeichnung des, dem Stolz des Sophokles entgegengesetzten Charakters Christi gehende Absicht des Bildhauers zu sehen. Vielmehr hat jedenfalls stark mitgewirkt, dass die Säule die freie Bewegung des Armes hinderte. Und mir will scheinen, dass wir an dieser Stelle nachweisen können, der Bildhauer habe unmittelbar ein Vorbild in der Art des Sophokles vor

Augen gehabt: deshalb ist, wie ich schon hervorhob, die linke Schulter zu sehr gehoben und der notgedrungen gerade herabhängend gemachte Arm etwas zu kurz geraten. Man merkt das gewaltsame Zusammenpressen der Gestalt auch an ihrer linken Seite: die Hüfte ladet zu wenig aus und der Arm ist zu stark eingezogen. Die ganze Gestalt hat durch diese zwangsweisen Änderungen eines alten, frei entwickelten Motivs sehr an Elastizität und Sicherheit der Haltung verloren.

Abb. 22: Rom, Lateran: Sophokles.

Die Gestalt Christi fällt aus allem heraus, was wir bis jetzt von ältesten Darstellungen seiner Person kannten. Sie ist eine letzte Schöpfung des hellenischen Geistes und daraus erklärt sich auch, warum Christus als ein Idealbild jugendlicher Schönheit vorgeführt wird. Hier liegt vielleicht der Schlüssel zur Einführung dieses Kopftypus mit den langen, weichen Locken, den Ainalov mit Recht dem Eubuleus verglichen hat. In Rom war das anders; die römischen Künstler der ersten Jahrhunderte nahmen die Durchschnittsfigur eines römischen Jünglings zum Ausgangspunkt, dieselbe Figur, die sie im gegebenen Falle auch als Modell für andere Gestalten benutzten. So kommt es, dass die früheste Darstellung der Apostel neben dem Herrn, ein Bild in der Prätextatkatakombe (Garr. 38,2) für ihn und sie nicht nur die gleiche Haltung, sondern auch die gleiche Gestalt, den gleichen Kopf und das gleiche Gesicht wählt.[1]) Es frägt sich, ob der jugendliche Typus Christi mit langen Locken, wie wir ihn in dem Berliner Relief sehen, nicht überhaupt von dem immer noch hellenischen Osten ausgegangen ist. Sicher unrömisch ist jedenfalls das berühmte Hauptbeispiel dieser Art, die Statuette des guten Hirten, der das Lamm mit beiden Händen hält, im Lateran. Auch hier schlägt so deutlich hellenischer Geist durch, dass ich auch die Schaffung dieses Idealbildes dem Osten zuschreiben muss. Der Kopf klingt durch die in Form, Wendung und Haarbildung gelegte jugendliche Schönheit so sehr an den Eros von Centocelle an, dass er sich deutlich als Kind desselben Kunstkreises ankündigt, der in Christus ein Ebenbild des Sophokles der Haltung nach, und des

1) Wörtlich nach Nicolaus Müller, Christusbilder. Real-Encyklopädie für Theol. und Kirche 3. A. IV, 74.

Eubuleus dem Kopfe nach schaffen konnte. Thatsache ist denn auch, dass die Schöpfung des später allgemein verbreiteten statuarischen Typus des guten Hirten mit dem Stab in der linken Hand auf den Osten zurückgeht. Das hat schon de Rossi anerkannt.[1]) Zu den von mir in Athen, Sparta und Konstantinopel aufgewiesenen Exemplaren[2]) ist jetzt noch ein viertes vom gleichen Typus in Kleinasien, und zwar in Brussa zu Tage gekommen. Es befindet sich im kaiserlich ottomanischen Museum in Konstantinopel.[3])

Datiert man die Lateranstatuette des Guten Hirten in das 3. oder 4. Jahrhundert, so muss man auch den Christus des Berliner Reliefs dieser Zeit zuweisen. Dem steht nun allerdings entgegen, dass Christus den Kreuznimbus hat. Man ist so weit gegangen, diese Art Heiligenschein erst dem 6. Jahrhundert zuzuschreiben,[4]) Nic. Müller nennt ihn eine Erfindung des 5. Jahrhunderts.[5]) Aber er selbst ist es ja, der den Gebrauch des Nimbus vom Orient kommen lässt[6]) und wird daher gewiss anerkennen, dass dann auch die Einführung des Kreuznimbus in dem Berliner, dem Orient angehörigen Relief älter sein kann. Jedenfalls repräsentiert unser Bildwerk einen der ersten Fälle des Auftretens dieses Attributes Christi und es muss daher ausdrücklich hervorgehoben werden, dass der Kreuznimbus nicht etwa nachträglich zugefügt sein kann, sondern gleich in der ursprünglichen Anlage des Reliefs vorgesehen gewesen sein muss. Er ist hier das einzige Merkmal, das den in der Gestalt eines hellenischen Geistesheroen auftretenden Erlöser kennzeichnet.[7])

Die beiden Männer zu Seiten Christi können nur Apostel oder Evangelisten darstellen. Die Bücher oder Diptychen in ihren Händen charakterisieren sie als solche. Diese den heiligen Schriften gegebene Form finden wir wieder z. B. auf dem Diptychon von Monza[8]) und auf den aus dem Oserukovskischen Kurgan im Kaukasus stammenden Pyxisfragmenten.[9]) Besondere Beachtung verdient, dass beide Köpfe unbärtig sind und einen Typus zeigen, der wie der Christi vor Ausbildung der unter syroägyptischem Einfluss entstandenen byzantinischen Typen liegt. Deutlich erkennen lässt sich freilich nur noch die Behandlung des Haares. Es liegt dem Kopfe glatt an und reicht, rund geschnitten tief in die Stirn herein. Besonders bezeichnend ist, dass es hinter dem Ohr unten vorgekämmt ist und einen vorgeschobenen Bogen bildet. Diese Tracht ist typisch besonders im 4. Jahr-

1) Vgl. die Belegstellen bei Kraus, Gesch. I, 228/9.

2) Römische Quartalschrift 1890.

3) Abbildung bei Ainalov, a. a. O., S. 165 ff.

4) Stuhlfauth, Die altchristl. Elfenbeinplastik, S. 14. Haseloff, Codex Rossanensis, S. 52.

5) a. a. O. VII, 565.

6) a. a. O. VII, 561.

7) Voraus ging ihm in den kleinasiatischen Sarkophagreliefs der Muschelhalbkreis hinter den Schultern der Figuren. Dieser ersetzt auch am Vordersitz der sog. Maximianskathedra noch offenbar den Nimbus der fünf dargestellten Heiligen. Beiläufig sei bemerkt, dass der jugendliche Christus mit der Tänie im lockigen Haar und dem Kreuznimbus einmal auch auf dieser Kathedra vorkommt (Garr. 419, 1).

8) Molinier, Hist. I pl. I.

9) Ainalov a. a. O. 162, Abb. S. 207. Die Art, wie die Tafeln gehalten werden, sieht man unzählige Male bei Porträtdarstellungen auf Sarkophagen.

hundert. Man findet sie ständig auf Münzen und sonstigen Porträts der Söhne Konstantins.[1])

Es mag zum Schlusse darauf hingewiesen werden, dass sich auf den Grabsteinen von Palmyra Typen finden, die denen auf unserem Sarkophagrelief verwandt sind. So ist der oben auf S. 36 abgebildete Vornehme mit dem Modius in der Haltung fast identisch mit Christus, während sein Diener eine der Haartracht der Apostel verwandte Bildung der Haare zeigt. Auf dem anderen, S. 22 gegebenen Grabstein, erinnert die Gesamthaltung und die Lagerung der Hände an die Apostel. Damit soll nicht ein Abhängigkeitsverhältnis der beiden benachbarten Kunstkreise, des palmyrenischen und kleinasiatischen, sondern lediglich die Einheit ihrer Grundlage, welche die griechisch-hellenistische ist, belegt werden.

Fasse ich mein Urteil in der Datierungsfrage zusammen, so möchte ich das Berliner Relief eher dem 4. als mit Ainalov dem 5. Jahrhundert zuschreiben. Freilich muss dann mit der von den römischen Archäologen aufgestellten Ansicht gebrochen werden, dass der Kreuznimbus frühestens im 5. Jahrhundert vorkomme. Das architektonische Gerüst, und die hellenische Erscheinung Christi würden für vorkonstantinische Zeit sprechen, der fette mit dem Meissel hergestellte Schnitt des Akanthus am Kapitell dagegen, der eigenartige, in byzantinischer Zeit typisch für Marmorumrahmung verwendete Zahnschnitt, die Einrollung der Rankenblätter nach Art des Feuerrades an der Giebelschräge, alles das sind jedoch deutliche Merkmale der Übergangszeit von der Antike zum ausgeprägt Byzantinischen. Da das verkröpfte Gebälk mit dem eigenartigen Kymatienschmuck in theodosianischer Zeit nicht mehr nachweisbar ist, so bleibt nur das 4. Jahrhundert als Entstehungszeit übrig. Der in der Gestalt Christi nachlebende Geist der Blüte altgriechischer Kunst verleiht dem Stück eine weit über den chronologischen Wert hinausgehende Bedeutung, das architektonische Gerüst aber weist es einer von Rom unabhängigen kleinasiatischen Kunstgruppe zu.

---

## Anhang: Die Konstantin-Schale im British Museum.

Es ist hier der Ort einer kleinen Schale aus weissglasiertem Thon zu gedenken (Durchmesser 13 cm, Höhe 5,5 cm), die, ehemals im Besitz des Grafen Tyskiewicz, sich jetzt im British Museum befindet (Abb. 23/4). Im Innern ist auf dem bräunlich weissen Boden weissgrau eingeritzt, daher nur unter Wasser deutlich sichtbar, Christus dargestellt. Er ist durch den Kreuznimbus gekennzeichnet, scheint zu sitzen (der untere Teil ist leider ausgebrochen) und streckt beide Arme nach den Seiten abwärts aus. Er hat kurzen, runden Bart und glattes, volles Haar; auffallend sind zwei kleine Kreise auf den Wangen und Einzelheiten der reichen Gewandung. Neben seinen Schultern

1) Ich möchte bei dieser Gelegenheit aufmerksam machen auf ein Relieffragment im Museum zu Ravenna, darstellend zwei zwischen Cypressen stehende Männer (Phot. v. Ricci). Es steht in allem unserem Relief sehr nahe und bildet eine Brücke zwischen der kleinasiatischen Plastik und Ravenna. Darauf will ich hier nicht näher eingehen.

sieht man in Kreisen Profilbüsten, links, scheint es, eine bartlose männliche, vielleicht mit einem Lorbeerkranz, rechts eine weibliche. Dieses Mittelfeld ist umgeben von einer den Rand entlang laufenden Inschrift, von der Anfang und Ende ausgebrochen sind: .... VAL·CONSTANTINVS·PIVS·FELIX·AVGVSTVS·CVM·FLAV·MAX FAVST .... Aussen zeigt die Schale ein weiss-blaues Schachbrettmuster.[1]) Wallis ist geneigt, sie der Regierungszeit Konstantins d. Gr. zuzuschreiben, und ich glaube, es giebt keinen Ausweg: entweder die Schale ist echt und dann kann sie nur aus Konstantins Zeit stammen, oder sie ist unecht. Für letztere Annahme soll kein äusseres Merkmal sprechen.

Abb. 23: London, British Museum: Konstantin-Schale (Flüchtige Skizze).

Die Inschriften sind, wie mir Eugen Bormann mitteilt, richtig. Dem erhaltenen Namen des Konstantin müsse FLAV(ius) vorausgegangen sein, die Kaiserin heisse auch auf Münzen wie hier Flav(ia) Max(ima) Faust[a Aug(usta)].[2]) Nehmen wir dazu noch ein Anfang und Ende trennendes Kreuz, so würde der ausgebrochene Teil der Schale wohl entsprechend gefüllt sein und die Inschrift vollständig lauten: +FLAV·VAL·CONSTANTINVS·PIVS·FELIX·AVGVSTVS·CVM·FLAV·MAX·FAVSTA·AVGVSTA. Möglich, dass an den Schluss ein aussagendes Wort gehört. Die Inschrift ist aber auch so passend, wenn wir annehmen, dass die beiden Medaillons zu Seiten Christi Konstantin d. Gr. und seine Frau Fausta darstellen. Aber eine solche bildliche und inschriftliche Verbindung beider ist eben nur möglich während der Zeit, wo Fausta Kaiserin war. Sonst und besonders später erscheint Konstantin immer vereint mit seiner Mutter Helena, vor allem wenn es sich, wie hier, um eine Art Widmung an Christus handelt. So hat nach Angaben der Patria von Konstantinopel schon Konstantin selbst sich wiederholt mit seiner Mutter, gewöhnlich zu Seiten des Kreuzes in Statuen aufstellen lassen, z. B. gleich dreimal in seiner neuen Residenz: am Forum, am Augusteum und am Milium.[3]) Der Typus hat sich bis auf den heutigen Tag erhalten und kommt überaus häufig vor. Doch haben wir in denselben Patria auch wenigstens einen Beleg dafür, dass Konstantin sich auch mit seiner Gemahlin aufstellen liess. Es war das an einem Orte, genannt Smyrnion, nahe bei der tetradisischen Säulenhalle und der Kirche des hl. Theodoros Sphoracii. Dort standen, wie schon die um 750 kompilierten *Παρα-*

Abb. 24: Inneres der Konstantin-Schale (Sehr flüchtige Skizze).

1) Eine unzulängliche Abbildung findet sich bei Wallis, Typical examples of Egyptian ceramic art from various National Museums and Private Collections (London, Quaritch); ich verdanke meine Angaben brieflichen Mitteilungen des Herrn O. W. Dalton, Assistenten in der Abteilung des Mittelalters am British Museum. Eine genaue Abbildung wird der in Arbeit befindliche Katalog der Abteilung bringen.

2) Cohen T. II, S. 233ff. n. 1, 4—7, 11—13, 15—18, 21.

3) Vgl. den Anonymus bei Banduri 12, 6 und 10, bei Kodinos ed. Bonn 28 und 35.

στάσεις σύντομοι χρονικαί melden,[1]) neun Statuen, darunter die vier Konstantins d. Gr., seiner Frau Fausta, seines dritten Sohnes und des Praepositus Hilarion. Es war, scheint es, eine Sühngruppe für Crispus, dessen Statue aus vergoldetem Silber bestand mit der Inschrift auf der Stirn „ἠδικημένος υἱός μου".

Die Anbringung von Büsten in Medaillons zu Seiten Christi steht nicht vereinzelt da. Ich brauche nur an das berühmte Mosaik über dem Haupteingange der Sophienkirche zu erinnern, das ebenfalls den thronenden Christus giebt, und zwar im Kopftypus auffallend ähnlich der Londoner Schale, zu beiden Seiten Medaillons mit Christus zugewandten Büsten. Hier sind es freilich Maria und Gabriel; der widmende Kaiser liegt unten in der Proskynese zu Christi Füssen; aber das Kompositionsschema ist doch unleugbar vorhanden. Es würde, wenn die Schale echt ist, nur einen alten Typus wiederholen.[2])

Abb. 25: Paris, Sammlung Maspero: Christustäfelchen aus Assuan.

Für uns ist im Zusammenhange mit dem Berliner Christusrelief in erster Linie von Interesse, dass Christus mit dem Kreuznimbus dargestellt ist. Ich habe, den bisherigen Annahmen entgegen, das Auftreten dieses Attributes in das 4. Jahrhundert heraufrücken müssen. Die Londoner Konstantin-Schale würde das Vorkommen des Kreuznimbus schon für die konstantinische Zeit bezeugen. In der Echtheitsfrage wird das Berliner Christusrelief als ein wesentlicher Beleg gelten dürfen.

Die Schale stammt nach Wallis aus Ägypten. Man könnte das auch aus der Gewandung Christi schliessen. Die Art, wie der Mantel umgelegt ist, habe ich bereits bei anderen ägyptischen Denkmälern als typisch nachgewiesen. Das entscheidende Motiv ist an der rechten Schulter des Erlösers zu finden. Man vergleiche damit das oben herangezogene Mosaik der Sophia. Dort lässt der Mantel diese Schulter frei, hier auf der Schale ist ein Teil im Bogen über dieselbe hinweggezogen.

1) c. 7 der Ausgabe von Th. Preger (München 1898) 4, 3 f.

2) Vgl. auch die bekannte Ikone im Kosmas Indikopleustes des Vatikan (Garr. 151, 1—7), wo über Christus und Maria einerseits, Zacharias und Elisabeth andersereits und Johannes d. T. in der Mitte, oben die Medaillons von Anna und Symeon erscheinen. Diese vom Sinai stammende Miniatur ist übrigens in der hervorragenden Stellung, die Johannes d. T. angewiesen ist, eine Parallele zu dem Auftreten dieses Heiligen inmitten der Apostel an der Vorderseite der sog. Maximianskathedra (Garr. 414 f). — Vgl. auch Garr. 466, 1.

Ich bilde hier das Christustäfelchen der Sammlung Maspero in Paris ab (Abb. 25), das aus dem Der el-gharbiye bei Assuan stammt.[1]) Das Motiv kehrt hier sehr ausgeprägt wieder. Dass es nicht zufällig und nebensächlich ist, haben mir eine ganze Anzahl von ägyptischen Parallelen bewiesen. Ich werde darauf ausführlich an anderem Orte einzugehen haben. Das Christustäfelchen von Assuan gäbe auch eine gute Analogie für die übrige Art der Christusdarstellung auf unserer Schale; Kopftypus und Handhaltung, die Lagerung der Gewandfalten, alles ist verwandt. Die rechte Hand ist seitlich — auf der Schale allerdings wegen des Medaillons nicht so hoch — erhoben, die linke Hand war gesenkt, wahrscheinlich auch mit dem Buche. Ich glaube davon noch Spuren zu erkennen. Auf etwas sehr Wichtiges will ich hier nicht eingehen; wenn die Schale echt ist, führt sie an die Wurzel der später in Byzanz kanonischen Darstellung Christi im Typus des Pantokrators.

Nachschrift. Ich nahm an, dass in der Inschrift CONSTANTINVS, nicht wie in Daltons Abschrift COSTANTINVS stehe. Ein im letzten Augenblick einlaufender Brief Daltons auf eine erneute Anfrage, stellt leider fest, dass das N fehlt. Danach dürfte die Schale doch wohl die geschickte Fälschung eines Italieners sein. Herr Dalton antwortet mir auch, dass über den Fundort kein bestimmter Bericht vorliege. Sie rieche wie die koptischen Ostraka und nicht unähnlich den Mumientüchern; deshalb glaube man, dass Ägypten die Heimat der Schale sei.

1) Vgl. darüber m. Aufsatz, Die christlichen Denkmäler Ägyptens. Röm. Quartalschrift XII (1898) S. 22. Dort ist die Bezeichnung des Klosters leider unrichtig gegeben.

J. C. Hinrichs, Leipzig.

Holzskulptur aus Ägypten: Vertreibung der Barbaren von der Feste des Glaubens.

Berlin, Kgl. Museen, Abteilung für die Bildwerke der christlichen Epoche.

# III.

## Eine Holzskulptur aus Ägypten.

Berlin, Kgl. Museen, Abteilung für die Bildwerke der christlichen Epoche.

Die Königlichen Museen in Berlin, im Besonderen die Abteilung für die Bildwerke der christlichen Epoche hat eben auch noch ein zweites überaus wertvolles Stück der spätantik-frühchristlichen Kunst, eine Holzskulptur von beträchtlicher Grösse erworben, die ein ausserordentlich wertvolles Beweisstück für die christliche Kunst Ägyptens werden dürfte und in diesem Kreis eine ähnliche Rolle spielen wird, wie das eben besprochene Christusrelief für Kleinasien. Da diese Schnitzerei auch gegenständlich zum Interessantesten gehört, was wir besitzen, muss ich sie hier ausführlich beschreiben.[1])

### Beschreibung.

Das Stück ist 45 cm hoch und oben etwa 14,6, unten 22 cm breit. Die Seitenränder laden unregelmässig aus, auf einer Seite ist sogar oben ein Stück des Holzes durch einen bis auf 26 cm von der Unterkante herabgehenden Schlitz vom Hauptstück losgelöst und ragt frei auf. Auf der flachen Rückseite sieht man mehrere Löcher u. zw. 6,5 cm von der Unterkante ein rundes Loch von 11 mm, in 1,3 cm Höhe ein 13 × 30 mm, in 29,8 cm Höhe ein 13 × 33 mm grosses überhöhtes Loch, in dessen linke obere Ecke ein 13 mm rundes Loch einschneidet; dann noch ein kleines Loch rechts oben nahe der Oberkante. Die viereckigen Löcher und das unterste runde Loch liegen im Mittellot. Beachtenswert ist, dass nur die runden Löcher nach der Vorderseite durchgehen: das mit 11 mm verschwindet, indem es den Oberschenkel eines der Krieger durchbohrt, in den Figuren, das oberste zwischen den Architekturen der Vorderseite, das mit 13 mm aber öffnet sich vorn weit an einem im übrigen glatt aufsteigenden Felsen, fällt also sehr auf.[2])

---

1) Ich danke Herrn Geheimrat Bode auch hier wieder für alle Förderung, die er der von mir vertretenen Sache hat angedeihen lassen. Die Herren Proff. Erman und Sethe haben mir, solange die Skulptur noch in ihren Händen war, stets jede gewünschte Auskunft darüber erteilt. Auch dafür meinen besten Dank.

2) Bezüglich der Holzart liegt ein Gutachten des kgl. botanischen Institutes in Berlin vor. Das Holz stammt von einer Dikotyle und ist durch seinen Reichtum an dicken Libriformfasern sehr charakteristisch.

Die Vorderseite ist halbrund. Darüber giebt gut Auskunft eine Ansicht der Unterfläche, die auch dadurch bemerkenswert ist, dass darauf vier oben rund, mit vier im Giebel geschlossenen kleinen Nischen wechseln (Abb. 26). Die Rundnischen zeigen der Höhe nach links eine schräge, nach rechts ansteigende Fläche, die in der Mitte durch eine Stufe in die rechte, wagrecht verlaufende Fläche absetzt. Die Giebelnischen haben einen Architrav. Alle diese acht flachen Nischen zeigen Spuren einer jetzt herausgebröckelten Füllmasse.

Die Vorderseite (Tafel III) bietet eine Darstellung von höchstem Interesse. Unten sind, fast frei herausgearbeitet, Krieger zu Fuss und zu Pferd gegeben, die sich um halbrund aufsteigende Mauern gruppieren, in deren Mitte sich zwischen Türmen ein rundes Thor öffnet. Oben auf der Mauer stehen Soldaten und über ihnen steigt ein Felsen auf, der in der Mitte mit einem Rundbogen, in dem man zwei Figuren nebeneinander stehen sieht, schliesst, während links davon aus dem Felsen drei würdige

Abb. 26: Berlin, Kgl. Museen: Unterfläche der Holzschnitzerei aus Ägypten.

Männer hervorwachsen, und die rechte Seite sowie die obere Abschlussfläche des Ganzen mit kleinen Bauwerken gefüllt ist.

Es verlohnt wohl der Mühe, diesen eigenartigen Aufbau im einzelnen durchzugehen. Die Stadtmauern und die sechs zumeist rund vorgelegten Türme ahmen das Gefüge mächtiger Quaderbildung nach. Diese fehlt nur im Feld über dem Thore, dessen Rundbogen ein Wulstprofil mit zwei Stegen zeigt. Das Kranzgesims der Mauern darüber hat das Profil der attischen Basis, mit dem Wulst oben, der Hohlkehle unten. Dieses Profil ist jedoch nur an den Türmen festgehalten. An den Friesen über den beiden Mauerflächen rechts und links von der Mitte ist der flache Mittelstreifen mit gekreuzten Strichen, zwischen den äussersten Türmen rechts mit einer Wellenlinie gefüllt, während der Zwischenraum zwischen den Türmen zu äusserst links durch ein Labaron verdeckt wird. Davon später. Über den Türmen erhob

Trotzdem eine ganze Reihe von Hölzern aus dem Mediterrangebiete, welche etwa in Frage kommen könnten, zum Vergleiche herangezogen wurde, ist es doch nicht gelungen zu einem positiven Resultat zu kommen (Dr. Ruhland).

sich eine Art Brüstung: auf der linken Ecke des ersten Turmes links vom Thor ist noch eine Säule stehen geblieben und auch sonst finden sich Spuren davon; doch liegt kein deutliches Anzeichen dafür vor wie diese Stützen an jedem Turm untereinander verbunden waren. Nur der erste Turm ganz links wächst mächtig über die Brüstung heraus (Abb. 27); leider ist der obere Teil weggebrochen, so dass nicht mehr festgestellt werden kann, wie er oben abschloss und ob eine engere Verbindung mit dem vorragenden Oberteil des Felsens hergestellt war. Wahrscheinlich nicht, sonst wäre das Stück nicht abgebrochen.

Vor dem Thore steht links erhöht ein alle übrigen, auch in der Grösse, überragender Krieger. Mit einem eng anliegenden Koller angethan, der von den Hüften abwärts und ebenso am Oberarm von Lederriemen überdeckt (?) ist, schreitet er nach rechts vor und erhebt den behelmten Kopf und die Rechte, beide leider zerstört, nach oben oder rechts. Die linke Hand hält ein Schwert geschultert. Aus der Tiefe des Thores dringen zwei Paar Krieger vor, denen ein einzelner mit erhobener Rechten, den Schild an der linken Schulter, vorausstürmt. Alle tragen Kettenpanzer und Helm. Es mögen die sehr gut erhaltenen Köpfe der beiden Krieger unter dem Thore beachtet werden: derjenige links ist von jugendlicher Frische, der rechts etwas schmal langgezogen. Mehr im Vordergrunde bemerkt man eine nach rechts hin mit dem Schilde gegen einen Reiter kämpfende Gestalt, deren rechte erhobene Hand mit dem Kopfe verloren gegangen ist. Sie wird in Vorderansicht sichtbar, die Körperformen treten wie bei dem Anführer oben deutlich unter dem glatten Koller hervor, ein Band läuft quer über den Körper von der rechten Schulter herab. Der linke Schenkel ist von der Rückseite her durch eines der runden Löcher durchbohrt. Die bisher beschriebenen Krieger, der hochstehende Anführer, die Ausfallenden und der zuletzt Beschriebene, der Rüstung nach wahrscheinlich auch ein Führer, bilden die Spitze einer über die linke Seite in drei Gliedern übereinander aufmarschierten Truppenmasse, die in ihrer Ausrüstung vollkommen übereinstimmt mit der Besatzung auf der Mauer. Wir haben also in ihnen die eine Partei vor uns. Sie tragen alle wie die Ausfallenden den um die Hüfte gegürteten Kettenpanzer und einen Helm, auf dessen Spitze ein nach hinten herablaufender Kamm sichtbar wird, während ihn unten ein Sturmband unter dem Kinn festhält. Die Köpfe sind leider bis auf drei am linken Rande und einen, ganz zunächst von der Mitte, abgebrochen. Kniee und Waden sind nackt, die Füsse stecken in hohen Schuhen. Die Ausrüstung besteht aus einem grossen, von der linken Hand getragenen Schilde, dessen Vorderfläche, um die Mittelbosse centriert, Ornamente zeigt: zweierlei achtteilige Rosetten, Linien in der Bewegung des Feuerrades und aneinandergereihte Kreise. Die Waffe ihrer Rechten, Schwert oder Lanze, ist, wahrscheinlich weil sie meist frei herausgearbeitet war, abgebrochen. Unter diesen Soldaten ist einer vor allen übrigen deshalb bemerkenswert, weil er ein christliches Feldzeichen trägt; es ist der oberste in der linken Ecke (Abb. 27). Er hält das Labaron hoch empor, der zersplitterte Stab wird unten vor dem Leibe sichtbar und endet oben mit einer Kugel, über der vor der Mauerkrönung die quadratische Fläche erscheint: darauf ist, wenn auch in sehr flachem, überdies abgeriebenem Relief, unzweifelhaft deutlich erkennbar ein Kreuz mit sich ausweitenden Querarmen und sehr breitem, längerem Unterarm gebildet.

Abb. 27, 28: Berlin, Kgl. Museen: Holzskulptur aus Ägypten. Seitenansichten.

Dieser Masse der die Stadt verteidigenden, christlichen Truppen gegenüber ist auf der rechten Seite der zu Pferd nach rechts fliehende Feind dargestellt. Wir sehen ganz im Vordergrunde, der Mitte zunächst, die schönste Figur des ganzen Bildwerkes einen Reiter, der sich im Sitze nach den Verteidigern umwendet und seinen mit einem stark vorspringenden Knopfe versehenen Schild gegen den Schild des in der Mitte nach rechts ausfallenden Führers richtet. Der Kopf ist leider abgebrochen. Der Reiter trägt einen Schuppenpanzer, quer über den Rücken läuft ein Band. Kniee und Waden sind nackt, der Fuss, heute abgebrochen, trug einen hohen Schuh. Die Ausrüstung unterscheidet sich also nicht wesentlich von derjenigen der Gegenpartei. Das Pferd legt sich mit erhobenen Vorderbeinen nach rechts aus, Sattel und Decke werden durch einen Leibgurt, einen Schwanz- und einen Brustriemen festgehalten, der Zügel ist sehr breit. Vom Brustriemen hängt ein Halbmond herab. Unter diesem Reiter liegt glatt auf dem durch eine Art Zahnschnitt geschmückten Rande ein Gefallener auf dem Gesichte. Er hat rund geschnittenes in dicke Strähne gelegtes Haar, einen Kettenpanzer und — darin einzig — Hosen. Hinter dem beschriebenen Reiter sieht man einen zweiten, leider sehr zerstört, wieder mit Kettenpanzer, nach rechts galoppieren; er wendet sich nach rechts und hält den Arm vor die Brust erhoben. Ganz rechts oben sind noch zwei Reiter gebildet (Abb. 28). Der eine mit Kettenpanzer um die Brust und Lederriemen um die Oberschenkel, die Hand am Zügel, der andere mit dem Kettenpanzer, beide sehr zerstört. Unter ihnen in der Ecke eine Prachtgruppe: ein Reiter stürzt kopfüber auf den Hals des sich mit dem Kopf in den Boden einbohrenden Pferdes herab.

Zogen die Reiter durch ihre schöne und kühne Bewegung die Aufmerksamkeit auf sich, so interessieren auf dieser Seite vielleicht noch mehr vier oben vor der Mauer in Galgen hängende Männer, deren Köpfe bis auf einen erhalten sind. Die Galgen werden durch die Gabelung zweier Äste eines Stammes gebildet, der vorn im Boden steckt. In die Gabel ist der Hals gelegt, so dass der Kopf vorn vorsteht, der Körper hinten herunterhängt. Die vier Männer tragen Chlamyden mit Einsätzen vor dem Leibe. Vom Untergewand ist der rechte herabhängende Ärmel sichtbar; er ist auf der Schulter quergestreift. Alle haben diademartige Bänder im Haar. Der Kopf des ersten neben dem Thor ist unbärtig, und hat in Strähne gelegtes Haar, wie der vorn unter dem Reiter liegende Gefallene; der Kopf des zweiten ist abgebrochen, der dritte hat welliges Haar und einen Bart (er ist wegen des abgeriebenen Zustandes nicht deutlich zu erkennen); der vierte hat wieder strähniges Haar und einen starken Vollbart.

Zur vollständigen Beschreibung dieses unteren Teiles der Skulptur fehlt noch die Erwähnung der Besatzung auf der Mauer, die in den Grössenverhältnissen beträchtlich hinter den Figuren unten zurückbleibt. Die Soldaten stehen in Gliedern zu je drei Paaren zwischen den Türmen; die auf der rechten Seite sind abgebrochen. Ihre Ausrüstung ist, wie gesagt, die der Fusstruppen unten. — Hinter ihnen ragt, sich nach oben erweiternd, der den oberen Teil der Darstellung bildende Felsen auf. Er hat seine Form wohl auch deshalb so bekommen, damit für die Soldaten auf den Mauern Raum bleibe.

Die lotrechte Dreiteilung des oberen Abschlusses wurde bereits hervorgehoben. In der 10,5 cm hohen und 4—4,5 cm breiten Mittelnische, deren oben quergerippter Bogen

teilweise ausgebrochen ist, stehen vor dem oben offenen Hintergrunde zwei Figuren: die linke ist stark zerstört, man erkennt nur noch, dass sie um die Brust einen Mantel(?) geschlagen hatte, unter dem der linke Arm leicht erhoben ist. Das Figürchen rechts ist kleiner und prägt sich dem Blick, trotz seiner Entstellung sehr ein durch das hübsche, jugendliche, von vollem Haar umrahmte Köpfchen. Die Gestalt ist mit der Chlamys bekleidet; man erkennt vorn den Einsatz und die Schulterstücke am Untergewande. Die drei Gestalten links von der Nische wachsen hermenartig aus dem Felsen heraus. Alle drei zeigen den Oberkörper in ein Gewand gehüllt, unter dem der rechte Arm zur Brust erhoben ist. Der mittlere Kopf ist abgebrochen, die beiden erhaltenen sind bärtig und haben ernsten, würdigen Gesichtsausdruck. Der erste ganz links hat krauses, der neben der Nische langes, glattes Haar. Hinter den Dreien zieht sich quer aus der Ecke nach der Mittelapsis ein langes Gebäude mit Giebeldach hin, das an seinen Seitenfronten Quaderfügung und drei Bogen zeigt (Abb. 29). Die gegenüberliegende rechte Seite ist ganz mit Architekturen gefüllt, und zwar zieht sich auch hier wieder quer auf die Mittelnische zu ein Quaderbau mit Bogen und Giebeldach, während vorn an Stelle der drei Gestalten, der Mitte zunächst, die Rückseite eines Giebelbaues erscheint, aus dem eine dreiseitige Apsis vorspringt, jede Seite durchbrochen von einem hohen rundbogigen Fenster. Die Apsis verliert sich unten in den Fels. Unter dem Baue rechts dagegen (Abb. 28) wird eine roh gebildete grosse Flachnische sichtbar. Der Bau selbst bietet dem Beschauer die Seitenansicht dar: über dem Quaderfundamente sieht man zwischen Pilastern drei rechteckige Fenster und darüber, wie an den drei anderen Gebäuden, das sehr plastisch gebildete Ziegeldach mit seinen Querrippen und den Firstauflagen.

Abb. 29: Berlin, Kgl. Museen: Die krönenden Architekturen der Holzskulptur aus Ägypten.

Die ganze Darstellung zeigt in Seiten- wie Vorderansicht unregelmässigen, durch die Darstellung selbst bedingten Umriss; sie ist als Freiplastik, nicht als Relief gedacht, wenn auch an beiden Seiten Stege stehen blieben. Diese bezeugen nur, dass die

Darstellung nicht, durch ein zweites Stück ergänzt, im Kreise weiterging. Die Erhaltung ist bis auf die abgestossenen Teile gut, nur durch die beiden Bogen geht ein bösartiger Sprung.

## Der ägyptische Kunstkreis.

Über die Provenienz des Stückes teilt mir Herr Dr. Reinhardt, der langjährige Beobachter des ägyptischen Kunsthandels und genaueste Kenner der Verhältnisse

Abb. 30: Paris, Louvre: Elfenbeinschnitzerei mit dem hl. Markus.

mit, dass es aus Oberägypten stamme u. zw., so viel er sich erinnere, aus der Nähe von Eschmunein. Wir kämen so auf das altberühmte Hermopolis magna.[1]) Griechische Händler kauften die Skulptur an, so berichtet Dr. Reinhardt weiter, und brachten sie nach London. Thatsache ist, dass die kgl. Museen sie dort erwarben.

Fragen wir nach Kunstwerken, die sich etwa in eine Reihe mit unserem Stücke stellen liessen, so muss zunächst, was die Gesamtkomposition anbelangt: Stadtmauern

1) Vgl. Amélineau, Géographie p. 167.

mit Türmen, unten vor dem Thore eine figurale Darstellung, oben abschliessend verschiedene kleine Architekturen — auf eine Schnitzerei hingewiesen werden, die das Louvremuseum im letzten Jahrzehnt erworben hat (Abb. 30).[1] Sie ist aus dem Zahn eines afrikanischen Elefanten geschnitten, 11—12 cm breit und 15—16 cm hoch. Die Rückseite ist glatt, die Vorderseite leicht gewölbt, unten schliesst ein glatter Rand, oben eine Gruppe kleiner Architekturen — alles wie in unserem Holzbild. Die Figuren der Hauptdarstellung sind in Hochrelief, einzelne Teile fast frei herausgearbeitet. In der Mitte thront eine im Verhältnis zu den andern Figuren überlebensgrosse Gestalt. Sie ist ganz eingehüllt in lange, faltige Gewänder und hält die rechte Hand offen vor die Brust, die Linke mit einem Buch wenig erhoben. Der Kopf ist bärtig, hat eine hohe, kahle Stirn und Nimbus. Die in strenger Vorderansicht dasitzende Gestalt ist umgeben von Figuren, die, trotzdem sie stehen, doch noch kleiner sind als der Heilige. Sie tragen lange Untergewänder und darüber eine reich gemusterte Chlamys mit einer Agraffe auf der rechten Schulter. Schlumberger zählte 35 Köpfe. Nach seinen Angaben hätten alle kurzen runden Bart, bei den vorderen Gestalten sei er abgerieben; alle tragen auch dasselbe eigentümlich geschnittene Haar: es bedeckt die Stirn und fällt, gleichmässig rund geschnitten in den Nacken. Die Gestalten wenden sich alle nach der Mitte dem Heiligen zu, beugen sich leicht vor, halten die Linke offen zur Brust erhoben und in der rechten Hand Bücher, zwei Gesten, die wir schon an der Mittelfigur sahen. Sie sind in Reihen aufmarschiert, drängen sich aber über dem Heiligen mehr zusammen und scheinen dort aus einem Thore zu kommen, das sich in drei Bogen inmitten einer Stadtmauer öffnet. Wir sehen seitlich Mauern, die einen geraden Architrav mit aufrecht stehenden Eiformen und dem Zahnschnitt tragen, darüber laufen von kleinen Kreisen durchbrochene Stufenzinnen hin. Seitlich steigen zwei Türme auf, die oben ein giebelgekröntes Häuschen tragen, aus dessen Fenstern kleine Gestalten blicken. So etwa wäre auch der abgebrochene Turm links in dem Berliner Stück zu ergänzen. Hinter den Zinnen erscheinen die kleinen von Figürchen besetzten Gebäude, die oben eine Stadt en miniature bilden (Abb. 31). In der Mitte ist um eine Art Rundturm eine halbrunde Halle geführt mit rundbogigen Fenstern, rechts läuft quer darauf zu ein anderes Gebäude mit Giebeldach, dem sich nach vorn ein kleineres vorlegt. Links sind mehrere kleine Häuser in anderer Anordnung zu sehen. Die Fassade des einen zeigt den Giebel mit kreisrunder Öffnung, darunter im rundbogigen Thor ein Figürchen, das sich, wie alle übrigen, die aus den Fenstern blicken, vorbeugt; eines sitzt rechts auf dem Dache. Die Einzelformen dieser Gebäude: die Quaderbildung der Wände, die rundbogigen Öffnungen, die Giebeldächer und die schweren Ziegel auf denselben sind genau die gleichen wie in unserer Holzskulptur.

Kein Zweifel, die Elfenbeinschnitzerei gehört in eine Typengruppe mit dem Berliner Stück. Woher stammt nun das Schnitzwerk des Louvre und was stellt es dar? Über die Herkunft weiss man nur, dass der frühere Besitzer, ein Antiquar in Venedig, das Stück vor Jahren im Piemontesischen erworben hatte. Bezüglich der Deutung

1) Veröffentlicht von Schlnmberger in den Monuments Piot 1894 (Mon. et mém. publiés par l'académie des inscr. et belles-lettres, 1894 pl. XXIII) und Mélanges d' arch. byz. p. 193—198 pl. XII. Danach meine Abbildungen. Vgl. auch Catalogue des ivoires du Louvre (Abb.) und Molinier, Hist. Iv. 75/6.

äusserte Schlumberger natürlich die Meinung, es könnte in der Architektur Rom und in der Mittelfigur der heilige Paulus, dem der Typus sehr gleiche, dargestellt sein, wie er die Römer belehre. Gegen diese Deutung spricht von vornherein die Uniform der 35 den Heiligen umgebenden Gestalten. Es sind höhere Funktionäre gleichen Ranges, die sich dadurch als in gewissem Sinne dem Heiligen gleichgeordnet ankündigen, dass sie wie er ein Buch halten und mit der rechten Hand denselben Gestus ausführen. Ich könnte mir, wenn ich bei Rom bliebe, denken, dass Petrus mit seinen 35 Nachfolgern auf dem bischöflichen Stuhle dargestellt sei. Das ist aber wegen des Kopftypus des Heiligen nicht möglich. Schlumberger wies deshalb auf Paulus hin. Auf diesen Apostelfürsten lässt sich wieder die vorgeschlagene Deutung nicht anwenden. Wohl aber giebt es einen Apostel, der den Typus des Paulus und zugleich ein Bischofsamt gleich Petrus hatte, das ist Markus, der Begründer der Kirche von Alexandreia.

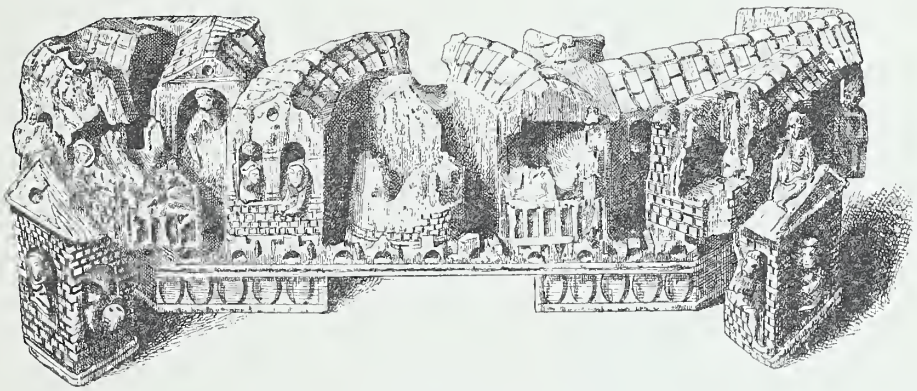


Abb. 31: Paris, Louvre: Oberansicht der Elfenbeinschnitzerei mit dem hl. Markus.

Der geläufige Typus des Markus in der byzantinischen Kunst ist der eines Mannes in den besten Jahren mit schwarzem Haar und rundem Vollbart.[1]) Der kahlköpfige Typus mit spitzem Bart lässt sich für Markus nur in der ägyptischen Kunst nachweisen.[2]) In dieser Art finden wir den Evangelisten an den Holzthüren der Hauptkirche el-Hadra im Deir es-Suriani an den Natronseen dargestellt.[3]) An der Haikalthür ist leider der Kopf zerstört, an der Thür zum Kuppelraume aber ist er glücklicherweise soweit erhalten, dass sich der kahle Schädel und vor allem der spitze Bart vollkommen deutlich erkennen lassen. Da dort die Beischrift ὁ ἅγιος Μάρκος daneben steht, so ist die Anwendung des Paulustypus für Markus in Ägypten gesichert. Den gleichen Typus zeigt übrigens eine Reihe von Elfenbein-

1) Vgl. m. Cimabue und Rom, S. 70.

2) Später taucht er merkwürdiger Weise in der deutschen Kunst auf. So ist Markus mit diesem Kopftypus im Egbert-Evangeliar (Kraus Taf. IV) und ähnlich später im Bernward-Evangeliar in Hildesheim, vielleicht auch in einem Evangeliar des Prager Domschatzes dargestellt (vgl. Gräven, Röm. Quartalschrift XIII (1899), S. 112).

3) Bisher unveröffentlicht. Ich verdanke photographische Aufnahmen Herrn Herz-Bey.

reliefs im Museo archeologico in Mailand, auf denen die Thaten des hl. Markus in Alexandreia und der Pentapolis gegeben sind.[1]) Dort ist u. a. auch dargestellt, wie Markus einen Bischof weiht; letzterer ist bärtig und hat ein ähnliches Obergewand wie die 35 in dem Louvre-Bildwerk, nur fehlt die reiche Musterung.

Ich glaube also wir werden annehmen dürfen, dass auf dem Elfenbeinstück im Louvre dargestellt ist Markus inmitten seiner Nachfolger auf dem bischöflichen Stuhle von Alexandreia. Geben wir der Zahl 35 eine thatsächliche Bedeutung, so zeigt das Schnitzwerk mit dem Heiligen 36 Patriarchen, kann also nicht vor dem 36. Patriarchen von Alexandreia Anastasios, der den Stuhl des hl. Markus von 607—609 inne hatte,[2]) entstanden sein.[3])

Abb. 32: Mailand, Museo archeologico: Elfenbeinschnitzerei, Markus taufend.

Mir scheint nun, dass, wenn man die gegebene Deutung annimmt und das Louvrestück mit der Mailänder Reihe von Darstellungen aus der Legende des hl. Markus zusammenbringt, sich sofort auch weitere Anzeichen finden, die für die Zugehörigkeit beider zum gleichen Kunstkreise sprechen. Dahin gehört in erster Linie die sehr auffällige Füllung des oberen Teiles der Mailänder Tafeln mit Architekturen (Abb. 32). Es ist dieselbe Art, die wir bereits oben S. 34 im Ashburnham Pentateuch kennen lernten (Abb. 11). Freilich sehen die Bauten dort etwas anders aus als in dem Louvrestück, es ist eben wahrscheinlich die Zeit, der engere Ort der Entstehung, endlich auch die Technik (in flachem Relief) eine andere. Doch giebt es ein Detail, das die nahen Beziehungen offenkundig macht. Das merkwürdigste Motiv in der Architektur des Louvrestückes ist die Krönung der Mauer mit Stufenzinnen, die in der Mitte kreisförmig durchbrochen sind. Genau dasselbe Motiv zeigt auch die eine der Tafeln im Museo archeologico zu Mailand, worauf Markus den Schuster von Alexandreia, Anianos, tauft (Abb. 32). Ich wüsste sonst nicht bald einen so genau stimmenden Beleg für dieses altorientalische Zinnen-

1) Von ihnen war bereits oben S. 34 die Rede. Meine Abbildung nach einer mir gütigst vom Direktor Dr. Giulio Carotti übermittelten Photographie. Sehr gute Aufnahmen aller Tafeln findet man bei Graeven, Frühchristl. und mittelalt. Elfenbeinwerke II, 42—48.

2) Vgl. Stern in Ersch und Gruber, Allg. Encyklopädie II, 39, S. 17.

3) Schlumberger datiert das Stück ins 9. oder 10. Jahrh., Laglio hält es für älter.

motiv,[1]) das später, von der arabischen Kunst übernommen, in so reichem Masse ausgebildet worden ist.

Es ist sehr zu bedauern, dass eine mit ΠΟΛΙC ϷΩΜΗ angekündigte Stadtansicht verloren gegangen ist, die den oberen Teil einer zur Mailänder Markusreihe gehörigen Tafel füllte, die sich jetzt im South-Kensington Museum befindet und darstellt, wie Petrus dem Markus in Rom das Evangelium diktiert.[2]) Sie wäre eine inschriftlich gekennzeichnete Analogie für die Architektur des Louvrestückes, das aber nicht Rom, sondern Alexandreia darstellt. Ob wir uns bemühen sollen, die Gebäude mit einst in Alexandreia wirklich vorhandenen zu identifizieren, lasse ich dahingestellt. Die Typen der Gebäude, die Andeutung der Quadern, Ziegeldächer u. s. f. ist jedenfalls Gemeingut der hellenistischen Kunst. Solche Bauten können ebensogut auf den Spiralsäulen von Rom und Konstantinopel, den christlichen Sarkophagen (vgl. bes. den einen im Lateran Garr. 323), auf ägyptischen Stoffen (davon unten), als auch auf orientalischen, wie karolingischen Elfenbeinen vorkommen.

Ich habe für die Reihe der Markustafeln ägyptischen Ursprung angenommen[3]) und muss das nun nach den oben angeführten Gründen naher Verwandtschaft auch für das Louvrestück thun. Man sieht, ich bin so unabhängig von den über die Berliner Holzskulptur vorliegenden Nachrichten gedrängt, auch sie nach Ägypten zu verweisen; denn enger noch als die Mailänder Täfelchen und das Louvrestück, gehört dieses letztere mit der Berliner Holzschnitzerei zusammen.

---

Hat der Vergleich mit dem verwandten Elfenbeinstück im Louvre dazu geholfen, die Überzeugung von der Herkunft der Berliner Holzschnitzerei aus Ägypten zu festigen, so giebt die Annäherung dieser letzteren an ein anderes plastisches Werk Anlass auch die Datierungsfrage in Angriff zu nehmen. War es vorhin die allgemeine Anordnung und die Architektur im Besonderen, von der wir ausgingen, so ist jetzt die Durchbildung der einzelnen Gestalten in dem Kampf gegen die Reiter ins Auge zu fassen. Ich finde die nächste Analogie dafür in den bekannten Reiterzügen, die den sogenannten Sarkophag der hl. Helena im Vatikan schmücken, nur sind darauf die Reiter die Sieger und das Ganze zeigt nicht einen Kampf, sondern einen Triumph.[4]) Dazu kommt, dass das Material im denkbar grössten Gegensatze steht; ist doch der vatikanische Sarkophag aus Porphyr gearbeitet, infolgedessen alle unmittelbar künstlerischen Züge in Form und Ausdruck unter den mühselig schaffenden Händen der Handwerker verschwunden sind und eine Gestalt wie der auf der Flucht sich umwendende Reiter des Berliner Holzreliefs geradezu

---

1) Vgl. das Sinopefragment in Paris, Omont pl. II (Feigenbaum) und sassanidische Bildwerke, z. B. eine Schüssel der Bibliothèque nationale, dann auch Oppenheim, Vom Mittelmeer zum Persischen Golf I, 104.

2) Abg. von Gräven, Römische Quartalschrift XIII., Taf. VIII.

3) Byzantinische Zeitschrift IX (1900), 606.

4) Ein einzelner Reiter dieser Art auch auf der Pyxis von Bobbio. Vgl. Grisar im Nuovo Bullett. di arch. crist. III (1897).

ausgeschlossen erscheint. Ich gehe nur deshalb zagend an eine Vergleichung, weil nicht sicher ist, welche Teile des Sarkophages ergänzt sind, welche alt.[1])

An dem Helena-Sarkophage fällt auf, dass alle Ornamente vermieden sind, wahrscheinlich aus technischen Rücksichten, vielleicht tragen auch deshalb die Reiter nicht den Panzer und sieht man den Schild von der Innenseite.[2]) Der Helm dagegen ist dem auf unserem Holzrelief sehr nahe verwandt, nicht minder die galoppierenden Pferde. Was mich aber ausser der allgemeinen Art zu dem Vergleiche bestimmt, ist die Übereinstimmung gewisser Kopftypen; leider sind ja gerade in dieser Beziehung dem Vergleiche enge Grenzen gesteckt, einmal wegen der argen Zerstörung des Holzbildwerkes, anderseits wegen der Ergänzungen am Sarkophage. Ich präge mir den bärtigen Kopf des ganz rechts im Galgen Hängenden ein (Taf. III) und finde ihn auffallend verwandt mit dem jenes unterworfenen Königs oder Anführers, der auf der linken Schmalseite mit auf den Rücken gebundenen Händen nach rechts vor einem der Reiter herschreitet (Abb. 33). Oder von der siegreichen Partei: ich fasse das jugendliche Köpfchen des Ausfallenden links unter dem Thore in unserem Holzrelief ins Auge und finde es wieder an dem Reiter in der Mitte der Vorderseite des Sarkophages, der den Kopf nach vorn wendet (Abb. 34).

Abb. 33: Rom, Vatikan: Schmalseite des sog. Helena-Sarkophages. Gefangener von einem Reiter eskortiert.

Man wird wie früher sagen, diese Ähnlichkeiten erklären sich sehr einfach aus der Einheitlichkeit der römischen Reichskunst. Ganz abgesehen davon, dass ich an der Richtigkeit dieses Begriffes im Sinne einer von Rom ausgehenden Bewegung zweifle, glaube ich auch, es liege nicht ausser dem Bereiche der Möglichkeit nachzuweisen, dass die Berliner Holzschnitzerei und der vatikanische Porphyrsarkophag dieselbe ägyptische Herkunft haben. Wie nämlich das Louvrestück aus afrikanischem Elfenbein, so ist der Sarkophag aus afrikanischem Stein gebildet. Das besagt an sich freilich wenig, gewinnt aber doch einigen Wert im Verein mit folgender Betrachtung.

Allgemein bekannt ist der aus S. Costanza stammende Sarkophag, der dem Helena-

1) Herr Prof. Petersen hatte die Güte, mir darüber mitzuteilen: „Das Werk ist ausserordentlich schwierig zu beurteilen, zunächst schon wegen der fast mosaikartigen Zusammensetzung. Es bedarf eines sehr eingehenden Studiums, um zu sagen, was ursprünglich daran ist und was spätere Zuthat. Ich fürchte — nach einer nicht ganz flüchtigen Besichtigung —, dass von den 2×2 Porträtköpfen oben an jeder Hauptseite kein einziger ursprünglich ist".

2) Ich besitze leider nur Aufnahmen von drei Seiten.

sarkophage gegenüber im Vatikan steht (Abb. 35).[1] Man hält ihn, soviel ich weiss, ohne weiteres für ein Erzeugnis der römischen Kunst und weiss nicht, dass sich heute noch ein genau gleiches Exemplar in Konstantinopel und der Deckel eines solchen, also eines dritten Exemplares, in Alexandreia nachweisen lässt. Ich führe diese Zeugen hier vor.

Im kaiserlich ottomanischen Museum des Tschinili-Kiosk in Stambul befindet sich ein 0,62 m hohes, 1,09 m breites und 21 bezw. 28 cm dickes Porphyrfragment, das in Konstantinopel gefunden ist. Wir sehen (Abb. 36)[2] über die Fläche des Steines einen kräftigen, von Akanthusblättern umschlossenen Stamm derart gerankt, dass zwei medaillonartige Felder entstehen. In dem Felde links erkennt man zu Seiten eines auf dem Boden stehenden Korbes zwei nackte Flügelknaben, von denen der eine links nach rechts gewandt dasteht und mit beiden Händen nach einer vor ihm herabhängenden Traube fasst, während der andere ihm gegenüber vorgebeugt auf einer Ranke sitzt und mit beiden Händen nach dem mit Reihen von Kreisen und Vierecken ornamentierten und mit Trauben gefüllten Korbe langt. Diese Figuren sind mehr oder weniger stark weggeschlagen. Ebenso ist es auch ein Flügelknabe im rechten Felde, welcher, beide Arme seitlich erhoben haltend, mit der Hand den Stengel einer Traube fasst. Zwischen diesen beiden Medaillons in den Rankenzwickeln erscheint oben ein an der Ranke pickender Vogel, unten der Umriss eines nach links gewandten Kopfes.

Abb. 34: Rom, Vatikan: Reiter in der Mitte der Vorderseite des sog. Helena-Sarkophages.

Dieses Fragment ist, davon wird sich jeder überzeugt haben, eine genaue Wiederholung des Porphyrsarkophages aus S. Costanza. Vergleicht man die Figuren und Ranken, so ergiebt sich Linie für Linie die genaueste Übereinstimmung; es wird

1) E. Q. Visconti, Museo Pio-Clementino VII, 12. Garrucci 205. Beschreibung der Stadt Rom II, 2 S. 233.
2) Ich verdanke die photographische Aufnahme Exc. Hamdy Bey.

höchstens herausgefunden werden können, dass die Ranke hie und da leichte Verschiebungen zeigt, dass der Vogel des Fragmentes etwas grösser ist und der Korb statt zwei, drei Ornamentstreifen hat.

Das griechisch-römische Museum in Alexandreia besitzt einen im Viertel Genene, im Nebenraum eines Bades gefundenen Sarkophagdeckel aus Porphyr (Abb. 37),[1] der 1,81 m lang, 1,18 m breit ist und zunächst 0,35 m lotrecht aufsteigt, dann aber mit schrägen Flächen zu der oberen glatten Fläche übergeht. Die Form ist also die gleiche wie an dem Sarkophage aus S. Costanza; nicht minder die dekorative Ausstattung. In der Mitte jeder Seite sitzt ein in Hochrelief gebildeter Kopf, sogar die Typen sind verwandt. An der einen Langseite ist der Kopf jugendlich bartlos, an

Abb. 35: Rom, Vatikan: Porphyrsarkophag aus S. Costanza.

der andern bärtig mit Weinzweigen im Haar, auf der einen Schmalseite weiblich mit einem breiten Haarwulst über der Stirn und zwei Knoten darüber, auf der andern Schmalseite jugendlich männlich oder weiblich. Zwischen den Köpfen und den Ecken des Deckels hängen Guirlanden; ihre Ausführung ist nicht gleich. An dem römischen Exemplare sind sie mehr ausgebaucht dadurch, dass sie höher herauf bis an die Kante gehen; ferner sind sie in der Mitte von einem Bande durchschlungen und liegen in voller Dicke auf den Köpfen auf. In dem ägyptischen Stück ist die Skulptur der Blätter derber, die Guirlanden spitzen sich nach den Enden stark zu und sind über den Köpfen in einen für die dekorative Plastik des Ostens charakteristischen Knoten geschlungen.[2])

1) Ich verdanke eine photographische Aufnahme Direktor Botti.

2) Vgl. z. B. Frauberger, die Akropolis von Baalbek, Taf. 6, Lanckoński, Städte Pamphyliens und Pisidiens I., Taf. VIII.

Der vatikanische Sarkophag dürfte zwischen dem J. 354, in welchem Konstantina, die einst darin beigesetzte Tochter Konstantins d. Gr. und Gemahlin des Gallus, in Bithynien starb[1]) und dem Jahre 360 entstanden sein; damals war Konstantina

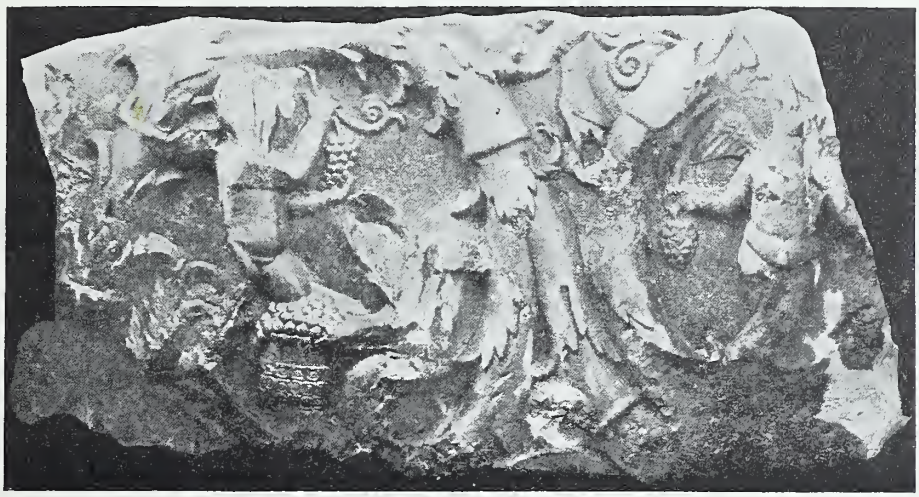


Abb. 36: Konstantinopel, Kais. ottomanisches Museum: Fragment eines Porphyrsarkophages.

Abb. 37: Alexandreia, Griechisch-römisches Museum: Deckel eines Porphyrsarkophages.

bereits in ihrem Mausoleum beigesetzt, weil in diesem Jahre Julian die Leiche seiner Frau Helena, einer Schwester der Konstantina, nach Rom sandte, damit sie in der

1) Amm. Marc. XIV, 10, 6.

Vorstadt der Via Nomentana (dort liegt S. Costanza) da beigesetzt werde, wo, wie es heisst, auch Konstantina, die Frau des Gallus, ihre Schwester, begraben sei.[1])

Das Fragment in Konstantinopel wird wohl zu einem der Sarkophage aus der Familie des Konstantin gehört haben. Im Heroon Konstantins d. Gr. in der Apostelkirche stand der Sarkophag des grossen Kaisers selbst, in dem er mit seiner Mutter beigesetzt gewesen sein soll, und der des Konstantius († 361). In der Nordstoa ferner die Sarkophage des Julian († 363) und Jovian († 364)[2]). Sie waren alle aus Porphyr, der sonst nur noch für Theodosius d. Gr., Eudokia, Arkadius, Theodosius II., und Markian verwendet worden war. Von einem der Sarkophage des Konstantin, Konstantius oder Julian dürfte unser Fragment stammen. Eine genaue Zusammenstellung der in Konstantinopel noch ganz oder in Fragmenten erhaltenen Pophyrsarkophage dürfte die Wahrscheinlichkeit erweisen, dass unser Fragment von dem Sarkophage Konstantins d. Gr. selbst stammt, da alle anderen erhaltenen Stücke ohne figürlichen Schmuck sind. Für den Deckel in Alexandreia vermag ich vorläufig keine Vermuthung auszusprechen, er gehört aber jedenfalls auch dem 4. Jahrhundert an.

Sind nun diese drei Sarkophage jeder an seinem Ort entstanden, oder wurden sie alle drei an ein und demselben Orte, in Rom, Konstantinopel oder Alexandreia gearbeitet? Der Pophyr stammt jedenfalls aus Ägypten — vom Gebel Duchan —, dort befindet sich auch heute noch das eine Stück; sollte es nicht auch da gearbeitet sein? Und das zugegeben, wird es dann nicht wahrscheinlich, dass auch die beiden anderen Sarkophage dort hergestellt und fertig exportiert worden sind? Man sieht, der Strömung, die alles von Rom ausgehen lässt, stellen sich Gründe entgegen, die eine kritische Prüfung der Frage in entgegengesetzter Richtung notwendig erscheinen lassen.[3])

Wenn nun die Möglichkeit einer Herkunft aus Ägypten für den Sarkophag aus S. Costanza zugegeben wird, so dürfte eine solche für den Helena-Sarkophag um so eher zuzugestehen sein, als er, wie mir scheint, aus der römischen Art überhaupt etwas herausfällt, dafür aber verwandt ist mit der aus Ägypten stammenden Berliner Holzskulptur.[4])

1) Amm. Marc. XXI, 1, 5. Vgl. dagegen Idatius (bei Migne Sp. 911), wonach der Körper der Constantia 383 nach Konstantinopel gebracht worden wäre.

2) Konst. Porph. de caer. II 42 ed. Bonn S. 150, Kodinus S. 203.

3) Im gegebenen Fall kompliziert sich die Sache dadurch, dass sich noch ein viertes Stück, allerdings in Marmor, von dem in Rede stehenden Dekorationstypus nachweisen lässt. Caylus publizierte ein Friesstück (Recueil d'antiquités III pl. CXIX Fig. I, S. 432), welches 1740 in Reims beim Bau eines neuen Thores gefunden wurde und in einem Stein von sehr feinem Korn (Garrucci spricht von marmo bianco) gearbeitet war. Nach dem schlechten Stich sei Caylus zu urteilen, stimmt auch diese Replik genau mit den Exemplaren in Stambul und Rom, nur erscheint die Komposition im Gegensinn, was aber dem Stecher zur Last fallen dürfte. Ausserdem verbindet der Stich eine in Rom und Alexandreia auf dem Deckel erscheinende Guirlande monolith mit den Rankenmedaillons, wodurch die Angabe des Autors, dass es sich um ein Friesstück, nicht um ein Sarkophagfragment handle, bestätigt wird. Man könnte sonst daran denken, das Stück mit dem Sarkophage Helenas, der Gemahlin Julians, in Verbindung zu bringen, die in Reims gelebt hat, deren Leiche aber später von Vienne aus nach Rom kam (Amm. Marc. XVI, 2, 8 f.).

4) A. Riegl hat in einem auf dem II. Kongress für Christliche Archäologie in Rom gehaltenen Vortrage (Bullet. S. 165) die Behauptung aufgestellt, der Helena-Sarkophag stamme aus dem 2. Jahrhundert und sei damals für einen General gearbeitet worden. Auch mir waren die verwandten Reiterzüge auf der Basis der

## Deutung.

Durch die angeführten Beziehungen nähert sich das Berliner Stück Werken der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts. Wir wenden uns nun der Frage der Deutung zu. Da liegt zunächst ein Vergleich mit der bekannten Josuarolle im Vatikan nahe, einer Schöpfung in der Art der aus Rom und Konstantinopel bekannten erzählenden Reliefs der Spiralsäulen mit einem starken Beisatz griechischen Idealismus. Sie gehört in ihren Typen jedenfalls noch der Antike an. Der Kampf in dem Berliner Schnitzwerk unten, die Fusstruppen und Reiter, das Herausheben einer einzelnen Gestalt, die vier rechts in den Gabeln Hängenden, die Stadt im Hintergrunde, alles das giebt ein Milieu, das durchaus dem dieser Illustrationen verwandt ist. Man möchte sogar geneigt sein, im Buche Josua die Deutung unseres Reliefs zu suchen. Aber weder die Eroberung von Jericho, noch die von Aï, der Sieg über die Amoriter, noch der über die Kananiter will sich mit den Einzelheiten des dargestellten Kampfes vereinigen lassen. Statt des einen Königs von Aï oder der fünf Amoriterkönige, die in der Josuarolle dem Texte entsprechend in der Gabel hängen,[1]) sind hier vier zu sehen. Auch passt die Parteistellung nicht, Josua verteidigt die Städte nicht, sondern erobert sie. Dazu kommt, dass der obere Abschluss des Berliner Reliefs und das Labaron unten mit dem Typenkreise des Alten Testaments ganz unvereinbar sind.

Wenn daher auch keine Darstellung des Buches Josua vorliegt, so führt der nähere Vergleich mit den bekannten Illustrationen dieses Buches doch zu allerhand Aufschlüssen. Danach müssten die Soldaten Lanzen getragen haben; sie wären dann alle weggebrochen bis etwa auf Reste zwischen den Schilden der Soldaten über dem Thor.[2]) In der Josuarolle tragen die Soldaten alle den Schienenpanzer mit den vertikalen Schulterstücken, hier mit Ausnahme der Anführer den Kettenpanzer. In der Josuarolle haben sie Spitzen, hier Büsche auf den Helmen. In diesen Dingen stehen die Mosaiken der Längswände von S. Maria Maggiore in Rom unserer Skulptur näher.[3]) Auch dort finden wir den Helm mit Federbusch und vereinzelt wenigstens den Kettenpanzer.[4]) Der Helm mit Spitze ist wohl ein deutliches Zeichen dafür, dass die

---

Säule des Antoninus Pius im Vatikan und den Spiralsäulen aufgefallen. Aber diese kommen ebenso auf den Säulen in Konstantinopel aus theodosianischer Zeit, in der Josuarolle und sonst in der auf hellenistischer Grundlage entstandenen Kunst des Ostens vor. Rom nimmt seine Typen im 2. Jahrhundert gerade so von daher, wie der Orient noch im 4. Jahrhundert. Ich denke, der Nachweis unserer aus christlicher Zeit stammenden Holzskulptur wird auch Riegl überzeugen, dass der Helenasarkophag sehr wohl einer späteren Zeit angehören kann. Ob er freilich als Sarkophag der Helena gearbeitet wurde, das ist natürlich eine andere Frage.

1) Garr. 164, 2 und 167, 2.

2) Eine erneute Untersuchung durch die Herren Erman und Sethe hat ergeben, dass die Soldaten keine Lanzen, sondern kurze Schwerter trugen.

3) Garr. 220 ff.

4) Garr. 221, 1 und 4.

Josuarolle spätere Kopie ist.[1]) Die Mosaiken im Langhaus von S. Maria Maggiore werden jetzt allgemein der Zeit des Papstes Liberius (352—66) zugeschrieben. Leider ist dort gerade das Mosaik zerstört, das als letztes die fünf in den Gabeln hängenden Amoriterkönige zeigen müsste.[2]) Wir sind daher beim Vergleich dieses Details mit den Josuacykleu auf die Rolle allein gewiesen.

Am nächsten kommen unseren vier in der Gabel Hängenden in der Josuarolle die fünf Amoriterkönige; auch sie lassen die Arme seitlich herabhängen, während der König von Aï[3]) und der ebenso aufgehängte Bäcker in einer Miniatur der Wiener Genesis[4]) die Hände auf den Rücken gebunden zeigen. Auch haben die fünf Könige hinter den Kopf noch ein Querholz gesteckt, sind alle unbärtig und nur im Unterkleide dargestellt. Diese kleinen Verschiedenheiten ändern nichts an der Thatsache der übereinstimmenden Art der Todesstrafe, wie sie in unserem Relief, der Josuarolle und der Wiener Genesis vorliegt. Ich weiss nicht, ob diese Art im ganzen Orient üblich war.[5]) Ich weiss aber, dass Lepsius Ähnliches noch im 19. Jahrhundert in Ägypten sah. Er spricht davon in einem vom 22. April 1844 bei den Pyramiden von Meroë datierten Briefe.[6]) Es handelt sich um sechs von den Türken im Feldzuge gegen Taka gefangen genommene Schechs:

„Jeder trug vor sich einen 5—6 Fuss langen, armdicken Knüppel oder Stamm, der sich in eine Gabel endigte, in welcher der Hals steckte. Die Schenkel der Gabel waren durch ein mit Riemen befestigtes Querholz verbunden. Einigen waren auch die Hände an den Stamm der Gabel festgebunden. In diesem Zustande bleiben sie Tag und Nacht. Während des Marsches trägt der Soldat, dem der Gefangene zur besonderen Aufsicht überwiesen ist, das Ende des Knüppels; in der Nacht werden den Meisten auch die Füsse zusammengeschnürt." Aus diesem Berichte lässt sich leicht entnehmen, dass die in unseren Denkmälern dargestellte Todesstrafe noch vor kurzem in Ägypten üblich gewesen sein dürfte.

Werfe ich nun die Frage auf, was ist denn eigentlich in dem Berliner Schnitzwerke dargestellt, so habe ich auszugehen davon, dass einer der Soldaten das Labaron hält und von der sonderbaren Darstellung oben. Man ist versucht in der Geschichte des christlichen Ägyptens nach einer passenden Begebenheit zu suchen, denkt an die Vertreibung der Perser (hat doch wenigstens einer der Feinde, der Gefallene, Hosen an) oder an die fortwährenden Reibungen zwischen den Byzantinern und den Einheimischen. Aber auch da will ebensowenig etwas passen, wie aus dem Buche Josua. Ich habe nur eine passende Deutung vorzuschlagen, die dem Gebiete des Symbolischen angehört und gehe dabei zunächst aus von dem Labaron.

Es ist nicht das Labaron, wie es Konstantin anfertigen liess. Nach Eusebios[7])

---

1) In den Oktateuchen wechselt die Form. Vat. 746 z. B. zeigt runde Knöpfe wie der deutsche Artilleriehelm, im Vat. 747 wird die Raupe wie ein Hahnenkamm angedeutet.

2) Garr. 222, 2.

3) Garr. 164, 2.

4) Hartel-Wickhoff, Taf. XXXIV, Garr. 120, 2.

5) Vgl. darüber Garrucci IV, S. 31.

6) Lepsius, Briefe S. 209 ff.

7) Vita Const. I, 31. Migne, Patr. gr. XX, 945 f.

bestand dieses aus einem langen vergoldeten Lanzenschaft mit einer Querstange oben, die ihm die Gestalt des Kreuzes verlieh. Darüber war das Monogramm Christi in einem Kranze angebracht. An der Querstange hing ein glänzendes Linnen, unter ihr flatterte ein Tuch mit den Brustbildern des Kaisers und seiner Kinder. Genau so nachgebildet hat sich das Zeichen nirgend gefunden.[1]) Eine der vielen Variationen giebt unser Relief, indem es auf der Quertafel einfach jenes Zeichen selbst zeigt, *σταυροῦ τρόπαιον*, in dem Konstantin siegte. In Italien hätte man wahrscheinlich das traditionelle Monogramm, das schon vor Konstantin aus Ägypten eingeführt war,[2]) über dem Schaft mit der Quertafel angebracht, wie etwa auf dem Probus Diptychon mit Honorius vom Jahre 406[3]) und sonst.

Das Vorhandensein des Labarons und der dargestellte Kampf bringt eine Stelle des Eusebios[4]) in Erinnerung, die lautet: „Deshalb liess der Kaiser aus seiner Leibwache solche, die sich durch Körperkraft, Tapferkeit und einen gottesfürchtigen Wandel auszeichneten, auswählen und bestellte sie, um einzig dem Dienste des Zeichens obzuliegen. Es waren nicht weniger als fünfzig Mann,[5]) deren ausschliessliche Pflicht es war, in der Nähe des Zeichens gleichsam als Ehrenwache zu weilen, es zu schützen und abwechselnd auf den Schultern zu tragen. Dies hat uns, die wir diese Schrift verfasst haben, der Kaiser selbst lange nach diesen Ereignissen (den Kämpfen mit Licinius) zur Friedenszeit erzählt, wobei er zugleich noch manches Denkwürdige hinzufügte."

Man könnte glauben, dass in unserem Relief das Einschreiten dieser Labaronswache gegeben sei. Ich meine aber, wir überwinden alle Schwierigkeiten,[6]) wenn wir von einem solchen unmittelbaren Bezug auf Konstantin und die von ihm geschaffene Wache absehen und unser Relief einfach als eine symbolische Darstellung der Verteidigung des Glaubens deuten. Die untere Darstellung des Kampfes gegen einen reitenden Feind und die in die Furka gehängten vier Männern erinnern so stark an den Kreis der Josuarolle, dass man glauben möchte, es sei eine Übertragung der Idee dieses siegreichen Glaubenshelden mit im Spiele. Schwer zu erklären ist nur der obere Teil; ich weiss nicht, ob da der Kunsthistoriker gerade der richtige Hermeneut ist. Ich sehe die Feste des Glaubens gegeben. Aus den starken Mauern hebt sich der Fels heraus, auf dem die Vertreter der höchsten Macht vereinigt sind, links die Trinität, drei bärtige Gestalten wie auf dem bekannten Sarkophage aus S. Paolo fuori le mura im Lateran in der Szene der Er-

---

1) Vgl. Stevenson bei Kraus, Realencyklopädie II, 259f. Hermann Rollett hat in der Römischen Quartalschrift XIII (1899) S. 138f und Tafel X, 2 eine grosse Gemme, die aus Wien nach Philadelphia verkauft wurde, veröffentlicht, auf der ebenfalls das Labaron vorkommt. Sie scheint mir eine Fälschung nach dem Triumph auf dem Bogen des Titus. Bei Furtwängler finde ich nichts darüber.

2) Kommt es doch schon auf den ptolomäischen Münzen der Berenike vor. Ich sah eine solche in der Sammlung Weber in Hamburg.

3) Garr. 449, 3.

4) Vita Const. II, 8. Migne l. c. 987. Bibliothek der Kirchenväter II, S. 72/3.

5) *ἦσαν δ' ἄνδρες τὸν ἀριθμὸν οὐχ ἧττους πεντήκοντα.*

6) Die Berliner Holzskulptur zeigt nur etwa 47, nicht genau 50 Streiter der einen Partei. Auch sollte man in einer halb historischen Darstellung erwarten, dass das Labaron genau das konstantinische sei.

schaffung von Adam und Eva,[1]) rings herum Kirchengebäude, wofür jedenfalls die nach vorn gerichtete Apsis gleich rechts von der Mitte spricht, und tiefer gestellt in den kleinen Figürchen unter dem Rundbogen der Mitte das Kaiserpaar oder die Kaiser, als Schirmherren ähnlich angebracht, wie wir sie in der Notitia dignitatum, auf dem Probianus-Diptychon in Berlin[2]) und sonst auf oben halbrunden Schilden in Büstenform aufgestellt sehen. Eine solche Darstellung wäre als Ganzes genommen im Geiste Basilius d. Gr. gehalten, der die Künstler Kriegsthaten darstellen lässt, um dadurch zur Tapferkeit anzuspornen.

Eine solche Darstellung läge auch gewiss nicht ausserhalb des Bilderkreises des 4. Jahrhunderts. In einer Stelle, die sowohl von Johannes Damaskenos wie vom zweiten Konzil von Nikaia dem Johannes Chysostomos zugeschrieben wurde,[3]) ist von einem enkaustischen Bilde die Rede, auf dem dargestellt war ein Engel, der eine Schar Barbaren vertreibt, dazu David wahrscheinlich mit einem Spruchbande, wie im Codex Rossaneusis und dem Matthäusfragment aus Sinope, worauf Psalm 73, 20 „Herr in deiner Stadt, machst du ihr Bild verachten", zu lesen war.[4]) Auf dem zweiten nikäischen Konzil wurde für diese Darstellung des Engels vom Presbyter und Vikar der orientalischen Kirche Johannes hingewiesen auf den Engel, der die hundertfünfundachtzigtausend Assyrer vor Jerusalem schlug (2. Kön. 19, 35).[5]) Eine ähnliche Darstellung setzt schon eine Stelle des in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts lebenden griechischen Rhetors Eunapios voraus, die Mai herausgegeben hat.[6]) Er spricht von dem Bilde eines Kamptes, das ein persischer Satrap in Rom habe malen lassen, und worauf neben der aus Wolken ragenden Hand Gottes zu lesen war „*θεοῦ χεὶρ ἐλαύνουσα τοὺς βαρβάρους*" und an einer anderen Stelle „*βάρβαροι τὸν θεὸν φεύγοντες*". Auch hier also handelte es sich um die Vertreibung der Barbaren, der Feinde des Glaubens, durch eine höhere Macht. Was in dem von Johannes Chysostomos geliebten Bilde der Engel, in dem des Eunapios die Hand Gottes, das vollziehen in der Berliner Holzschnitzerei die Streiter Christi, wobei oben im Hintergrunde die Mächte dargestellt sind, für die sie kämpfen: Gott, Kirche und Kaiser. Sie bilden die Feste des Glaubens, von der die Barbaren vertrieben werden.

---

1) Garucci 215, 1, V. Schultze, Archäologie 324 und Arch. Studien zu S. 145.

2) W. Meyer, Zwei Elfenbeindiptychen, Taf. II.

3) Vgl. dagegen Montfaucon Opp. S. J. Chrys., VI p. 400 ff.

4) Damasc. Or. II, de imag. ed Migne I p. 13, 14: „*ἐγὼ δὲ κηρόχυτον ἠγάπησα γραφὴν, εὐσεβείας πεπληρωμένην· εἶδον γὰρ ἄγγελον ἐν εἰκόνι ἐλαύνοντα βαρβάρων στίφη· εἶδον πατούμενα βαρβάρων φῦλα καὶ τὸν Δαβὶδ ἀληθεύοντα· Κύριε ἐν τῇ πόλει σου εἰκόνα αὐτῶν ἐξουδενώσεις*". Vgl. auch Mansi Sacr. conc. coll. XIII p. 10 und Garrucci I p. 472.

5) Man findet die Szene dargestellt im Utrechtpsalter zu Psalm 72 und in der Miniatur eines Sammelbandes im Privatbesitz in Basel, dessen Kenntnis ich Dr. Daniel Burkhardt verdanke.

6) Script. Vet. n. coll. II p. 288 bei Garrucci I p. 472/3.

## Anhang: Die Elfenbeintafel des Domes zu Trier.

Ich habe zur Bestimmung des Kunstkreises, dem das Berliner Holzrelief angehört, eine Elfenbeintafel des Louvre herangezogen. Beiden ist gemeinsam, dass sie rückwärts flach, vorn gerundet sind und die Darstellung selbst so angeordnet ist, dass unten eine Menge von Figuren, darüber reiche Architekturen erscheinen. Das Gedränge der Figuren ist daran ebenso bezeichnend, wie die Art, in der die Gebäude mit ihren Giebeln und Ziegeldächern vorgeführt werden. Ich weiss nicht, vielleicht hat mancher der Leser dem Nebeneinander der beiden Schnitzwerke unwillkürlich bereits ein drittes Stück angereiht, das bisher als einzig in seiner Art galt und infolgedessen der Spielball von allerhand Versuchen war, seinen Kunst-

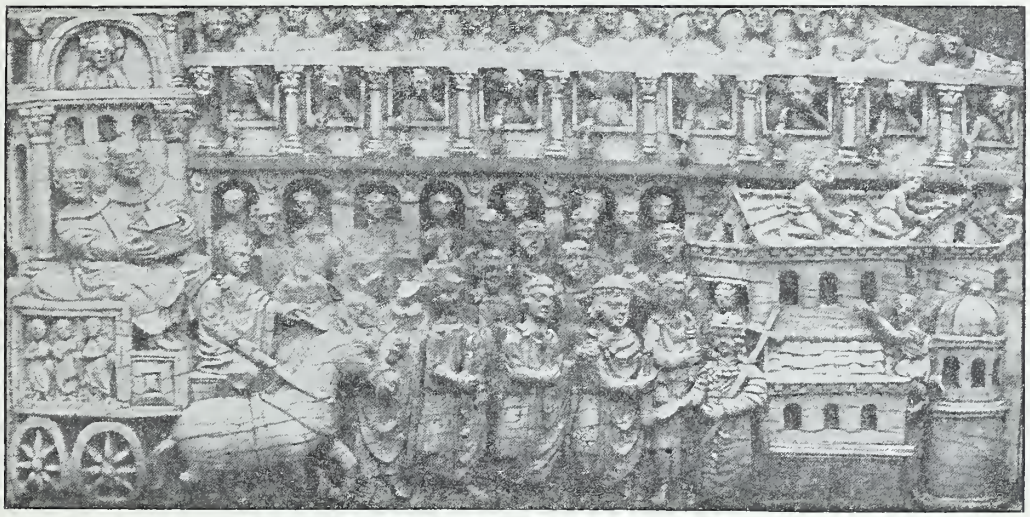


Abb. 38: Trier, Dom: Elfenbeinrelief.

kreis, seine Entstehungszeit und seinen Inhalt zu bestimmen. Ich meine die interessante Elfenbeintafel des Domes zu Trier, worauf unten in dichtgedrängter Figurenmenge die Einbringung von Reliquien in eine Kirche, oben eine reiche Bogen- und Loggienarchitektur gegeben ist und in der Bildung der Kirche rechts unten nicht minder auffallende Ähnlichkeiten mit den Giebelbauten der Schnitzarbeiten in Berlin und Paris vorliegen, wie in der allgemeinen Anordnung und darin, dass sich die rückwärts flache Platte nach vorn, zum mindesten in der ganzen Anlage der Komposition, entschieden ausrundet. Nicht zuletzt wird auch für den Zusammenhang der Reliefs die Art geltend gemacht werden dürfen, in welcher der Schnitzer des Pariser Markusreliefs sowohl wie der der Trierer Tafel die Zuschauer im Bilde selbst einführt: als kleine Figürchen auf den Dächern herumsteigend bezw. noch mit Fertigstellung der Dächer beschäftigt. — Da haben wir also für die Trierer Tafel eine Gruppe von Werken der Kleinkunst, die sich aus der Masse aller übrigen als verwandt herausheben.

Man kennt die vielen Deutungen, die das Trierer Relief erfahren hat. Die Gläubigen halten es für die Einbringung des heiligen Rockes und dem haben auch einige Männer von wirklichem Urteil zugestimmt, so Stephan Beissel und halb und halb auch Friedrich Schneider und Georg Stuhlfauth, indem sie das Relief für abendländischen Ursprungs, um das J. 900 etwa entstanden, hielten,[1]) und sich dabei mehr oder weniger energisch gegen diejenigen wandten, die das Relief der byzantinischen Kunst zuwiesen. Aber auch unter diesen letzteren herrscht keine Einigkeit. Am Zurückhaltendsten ist noch Molinier gewesen[2]), der mit Westwood[3]) in der Frauengestalt mit dem Kreuz die heilige Helena dargestellt sieht und mit Linas[4]) darin übereinstimmt, dass wegen der Unbärtigkeit aller Gestalten ausser Christus und den Bischöfen einzig die Zeit vor Phokas (602—610) in Betracht komme. F. X. Kraus[5]) deutet die Darstellung auf die Beisetzung der Lade mit dem Gürtel Mariä in Konstantinopel unter Kaiser Leo I. (457—474) und Verina; dem haben manche u. a. G. B. de Rossi zugestimmt. P. Martinow S. J. und Peraté sahen die Translation der Reliquien des hl. Stephanos von Jerusalem nach Konstantinopel im J. 428 unter Pulcheria und Thoodosius II. gegeben.[6]) Ich glaube in der Art könnte man noch mancherlei Deutungen vorbringen z. B. auch die auf die Zurückbringung der Reliquien der hl. Euphemia von Lemnos nach Konstantinopel unter der bilderfreundlichen Kaiserin Irene u. dgl. m. Es fehlte eben bisher für jede Kritik der sichere Boden.

Das ändert sich nun endlich mit dem Nachweis der beiden verwandten Darstellungen in Berlin und Paris. Wir werden das Trierer Relief zeitlich zwischen die beiden anderen setzen dürfen, so dass also etwa die Berliner Holzschnitzerei dem Trierer Relief um Jahrhunderte vorausgeht, das Pariser Stück nachfolgt. Waren jene beiden unzweifelhaft in Ägypten entstanden, so führt die Architektur des Hintergrundes im Trierer Relief, wie schon die bisherigen Deutungen annahmen, auf Konstantinopel. Auch ich konnte nie davon abkommen, dass in dem vierseitigen Bau links mit Christus in der Lünette die Chalke, das Thor des Kaiserpalastes in Konstantinopel, in der mit Zuschauern besetzten Bogenarchitektur daneben, mit den zwischen Säulen angeordneten Fenstern im ersten Stock ein benachbarter Teil desselben Thores oder des Palastes dargestellt sei. Auf Konstantinopel führt auch das Auftreten des Kaisers, das, für Ägypten wenigstens, geradezu ausgeschlossen ist.

Und doch besteht ein Zusammenhang mit Werken der ägyptischen Kunst? Wie ist das zu erklären? Ich könnte sagen, das Relief belege die ganz allgemein nachweisbare Thatsache, dass der grosse Brennpunkt des Orients seit Konstantins Zeit, Konstantinopel, auch in diesem Falle wieder aufgesaugt habe, was die grossen hellenistischen Centren, besonders Alexandreia, künstlerisch gezeitigt hatten oder

1) Vgl. die Litteraturangaben bei Stuhlfauth, die altchristl. Elfenbeinplastik, 171, 1.

2) Histoire gen. des arts appliqués à l'industrie I Ivoires p. 74.

3) Fictile ivories p. 64 ca. Er verlegt die Scene allerdings nach Trier.

4) Emaillerie, métallurgie, toreutique, les expositions rétrospectives Bruxelles, Düsseldorf, Paris en 1880 p. 147/8.

5) Gesch. d. christl. Kunst, I, 502.

6) Nach Kraus a. a. O., vgl. Peraté, l'archéologie chrétienne, p. 340.

ich könnte sonst etwas vorbringen, was darauf hinausläuft, dass der Orient unabhängig von Rom seine künstlerische Entwicklung auch im gegebenen Fall für sich gestaltet. Man würde eine solche Behauptung als unbewiesen ad acta legen und nach wie vor in Rom den Quell auch dieser Gattung suchen. Glücklicherweise bin ich diesmal in der angenehmen Lage, den Beweis sofort in Kürze liefern zu können, was sonst gewöhnlich nur auf schwierigen Umwegen und indem man das Problem als Ganzes vornimmt, möglich ist.

Ich gehe dabei aus von einer neuen Deutung, die ich, so leid mir das thut, den bisherigen Erklärungen anreihen, bezw. gegenüberstellen muss. Es giebt jedoch eine Überlieferung, die so genau zu dem Trierer Relief passt, dass man, beständen irgendwelche Zweifel an der Echtheit des Stückes, glauben könnte, es sei nach dieser Überlieferung angefertigt worden. Da die betreffenden Schriftstellen den Forschern bisher entgangen sind, muss ich sie hier ausführlich behandeln.

An Stelle des jetzigen Galata lag nahe der Ausmündung des goldenen Hornes in den Bosporos, die von einem Konsular Pertinax, der in den J. 169—187 Bischof war, gebaute Kirche der hl. Eirene, die den Beinamen ἐν Συκαῖς führte. Diesem Orte gaben die Christen das Ansehen einer Stadt, so dass Konstantin d. Gr. sich veranlasst sah, Mauern um die Baugruppe zu legen.[1]) Diese Irenenkirche in Sycae ist nicht zu verwechseln mit der noch erhaltenen hl. Irene nahe bei der Sophia. Die Sycae-Kirche muss zu Justinians Zeit baufällig gewesen sein, denn Prokopios berichtet, dass Justinian sie gebaut habe (ἵδρυται) und zwar so prächtig, dass er sie nicht mit passenden Worten beschreiben könne. Prokopios erzählt weiter, dass, als man an jener Stelle grub, Reliquien der vierzig Märtyrer gefunden wurden,[2]) durch deren Berührung Justinian von schwerem Leiden geheilt ward.[3]) Die Einbringung dieser Reliquien der vierzig Märtyrer, zusammen jedenfalls mit den anderen, die der alten Kirche gehört hatten, in die neu erbaute Irenenkirche in Sycae ist nun auf der Elfenbeintafel in Trier dargestellt. Wir sehen die Kirche selbst, die F. X. Kraus für die Blachernen oder Chalkopratien hielt,[4]) rechts unten dargestellt. Davor steht eine kleine weibliche Gestalt in kaiserlicher Tracht mit dem Kreuz im Arm. Ich glaube, dass es die heilige Irene, die hochverehrte Märtyrerin von Konstantinopel ist, die, vom hl. Thimoteus getauft, schon im ersten Jahrhundert für den Glauben gestorben war.

Sie nimmt hier als Patronin des neuerbauten kaiserlichen Prachtbaues die Huldigung Justinians und seines Hofes entgegen und ist wahrscheinlich kleiner gebildet, weil sie als Jungfrau starb. Die Reliquien werden auf einem von zwei Pferden oder Maultieren gezogenen Wagen herbeigeführt, zwei Bischöfe halten sie auf ihren Knieen. Merkwürdig, dass es gerade zwei sind, warum nicht der Bischof von Konstantinopel allein?

---

1) Nikephoros Call. VIII, 6. Unger, Quellen I, S. 120, No. 262.

2) Vgl. darüber u. a. auch Kirsch, die christlichen Kultusgebäude im Altertum S. 62.

3) Prokopios, de aedificiis I, 7, ed. Bonn. III 195 f.

4) Gesch. d. christl. Kunst, I, 279.

Darauf giebt eine zweite Quelle Auskunft. Es ist zugleich diejenige, welche als das in Worte übersetzte Trierer Relief gelten kann. Theophanes († ca. 817) berichtet zum 25. Jahre der Regierung Justinians d. i. dem J. 552 von einem Festakt, der anlässlich der Einweihung der Irenenkirche in Sycae im Monat September stattfand: *γεγόνασι τὰ ἐγκαίνια τῆς ἁγίας Εἰρήνης πέραν ἐν Συκαῖς. καὶ ἐξῆλθον τὰ ἅγια λείψανα ἐκ τῆς μεγάλης ἐκκλησίας μετὰ τῶν δύο πατριαρχῶν, Μηνᾶ τοῦ Κωνσταντινουπόλεως καὶ Ἀπολιναρίου Ἀλεξανδρείας· καὶ ἐκάθισαν ἀμφότεροι ἐν τῷ βασιλικῷ ὀχήματι, κατέχοντες ἐν τοῖς γόνασιν αὐτῶν τὰ ἅγια λείψανα. καὶ ἦλθον ἕως τοῦ Περάματος καὶ ἐπέρασαν, καὶ ὑπήντησεν αὐτοῖς ὁ βασιλεύς. καὶ ἠνέῳξαν τὴν αὐτὴν ἐκκλησίαν τῆς ἁγίας μάρτυρος Εἰρήνης.*[1]) Da erfahren wir also zunächst, dass die Reliquien aus der Sophienkirche, der grossen Kirche der Byzantiner abgeholt wurden. Diese lag bekanntlich mitten im Kaiserpalast, daher denn der Schnitzer des Trierer Reliefs Teile desselben sehr gut als Ausgangspunkt des Festes dem Endpunkt, der Irenenkirche gegenüberstellen konnte. Wir erfahren weiter, warum zwei Bischöfe und nicht derjenige von Konstantinopel Menas allein die Reliquien tragen: weil der Patriarch von Alexandreia Apollinarios an der Feier teilnahm. Das muss sich sehr sonderbar ausgenommen haben und scheint sich denen, die das Fest mitmachten, als Hauptzug eingeprägt zu haben. Theophanes beschreibt, und der Schnitzer des Trierer Reliefs stellt die beiden Patriarchen gleicherweise dar, wie sie, das sind die Worte des Theophanes, „beide auf dem kaiserlichen Wagen sitzen, und auf ihren Knieen die heiligen Reliquien halten". Ich denke, mehr von Übereinstimmung von Wort und Bild kann man nicht mehr verlangen. Aber Theophanes geht noch weiter. So kam der Zug an das Perama, das heisst die Überfahrt über das goldene Horn nach Sykai. Die Prozession fuhr über. Am andern Ufer erwartete sie der Kaiser und so bewegte sich der Zug auf die Irenenkirche zu. Das letztere ist nun wörtlich in dem Trierer Relief dargestellt, die hl. Irene in eigener Person empfängt die Nahenden an der Pforte ihres Tempels.

Ich komme nun, nachdem ich die Deutung, die ich hier nicht weiter verfolgen will — dazu gehört das Original — gegeben habe, wieder auf die Beziehungen der Trierer Tafel zu den ägyptischen Skulpturen zurück. Theophanes giebt dem Kunsthistoriker auch den Schlüssel zur Lösung des entwicklungsgeschichtlichen Problems in die Hand, wie ein auf ein Ereignis in Konstantinopel bezügliches Denkmal im Geiste der ägyptischen Kunst ausgeführt werden konnte. Bei der Feier war der Patriarch von Alexandreia Apollinarios (551—568)[2]), der Günstling des Kaisers anwesend. Es mochte nicht oft mehr vorkommen, dass der zweite Bischof des Reiches mit seinem Amtskollegen in der kaiserlichen Residenz unter Vorantritt des Kaisers selbst sich als ebenbürtig dem Volke zeigen konnte. Das mag Apollinarios bestimmt haben den Triumph in einem Schnitzwerk zu verwirklichen und den widerspänstigen Alexandrinern vorzuführen. Nicht so wahrscheinlich ist, dass der Patriarch von Konstantinopel, Menas (536—552)[3]), der Besteller war; er ist

1) Theophanes, Chronographia A. M. 6044 ed. de Boor I p. 228. Vgl. Malalas l. XVIII.

2) Gams, Series ep. 460, Le Quien, Oriens christ. II 436.

3) Vgl. die Patriarchenliste bei Krumbacher, Gesch. d. byz. Litt. S. 1148 und Gedeon, *Πατρ. πίνακες.*

schon dem Namen nach Ägypter und war thatsächlich in Alexandreia geboren. Als dritter käme der Kaiser in Betracht; doch das sind Mutmassungen. Sicher ist nur, dass die Anwesenheit des Patriarchen von Alexandreia einen Fingerzeig nach derselben Richtung giebt, in die auch die Verwandtschaft mit den beiden ägyptischen Schnitzereien weist. Wir sehen deutlich, wie sich die Fäden der Kunst zwischen Ägypten und Konstantinopel spinnen. Die drei Bildwerke aber sind gute Repräsentanten ihrer Zeit und geben in ihrem Nebeneinander ein anschauliches Bild der Schicksale der christlichen Kunst: in Konstantins Zeit pulsiert in Alexandreia noch antike Frische, der Kampf gegen die Barbaren für die Feste des Glaubens ist ganz dramatisch gegeben. Das auf das Jahr 552 bezügliche Schnitzwerk in Trier ist ein Ceremonialbild und vergegenwärtigt — wie die berühmten Mosaiken von S. Vitale in Ravenna, welche die Einweihung der Kirche im J. 547 in der idealen Gegenwart des kaiserlichen Paares geben — die vom byzantinischen Hof ein die Kunst eingeführte Richtung. Die Schnitzerei im Louvre endlich ist ein Heiligenbild, eine orthodoxe Ikone. Leben hat sich nur noch in den kleinen genrehaften Zuthaten erhalten.

# IV.

## Einfarbige Stoffe mit biblischen Darstellungen aus Aegypten.

G. B. de Rossi hat gelegentlich seiner Arbeit über S. Andrea catabarbara zum ersten Mal eingehend auf das, wie es scheint, reichste Gebiet frühchristlicher Kunst aufmerksam gemacht, die Stoffe, die als Altarvelen, Thürvorhänge, Draperien zwischen den Säulen und dgl. dienten.[1]) Neuerdings hat dann Stephan Beissel[2]) eine dankenswerte Zusammenstellung der darauf bezüglichen Berichte des liber pontificalis veröffentlicht, die auch dem Ungläubigsten die Augen öffnen dürfte über die Bedeutung dieser Stoffe für die Ausstattung der Kirchen und die Ausbreitung der Bildtypen. Der Peterskirche wurden — um nur etwas über die Masse dieser Stoffe beizubringen — nach der Beraubung durch die Sarazenen im J. 846 136, der Paulskirche durch Gregor IV. 91, S. Maria Maggiore durch Paschalis 140, S. Maria in Domnica von demselben Papst 48, S. Cecilia 90 Vorhänge und dgl. überwiesen. Unter Hadrian (772—795) fand eine grossartige Verteilung solcher kostbarer Stoffe statt; dieser Papst sandte an S. Peter 67, an S. Paul 72, an S. Maria Maggiore 44, an die Lateranskirche 58, an S. Lorenzo fuori 87, in jede der 22 Titelkirchen je 20, an jede der 16 Diakonatskirchen je 6, in die Klosterkirche des hl. Pankratius 39 seidene, für die Festtage bestimmte Altartücher, Teppiche und Vorhänge. Diese Stoffe kamen zum grössten Teil aus dem Orient und waren der Mehrzahl nach bedeckt mit biblischen Darstellungen, worüber Beissel S. 275 f. eine Zusammenstellung gemacht hat, enthaltend über 45 Scenen, die auf mehr als 150 Teppichen aus der Zeit von ungefähr 750—800 genannt werden. Die Geburt kam darauf 19, die Auferstehung 34 Mal vor, die Wunder der Apostel sah man auf 46 Vorhängen. Man kann sich denken, welchen Einfluss diese Bilder auf die abendländische Kunst der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends ausgeübt haben mögen. Leider konnte bis vor kurzem von all diesem ungeheuren Reichtum nichts in erhaltenen Stücken nachgewiesen werden; diese ganze grosse Denkmälergruppe schien unwiederbringlich das Opfer der Vergänglichkeit ihres Materials geworden zu sein. Der

1) Bullettino di archeologia cristiana 1871, p. 54 f.

2) Bilder aus der Geschichte der altchristlichen Kunst und Litteratur in Italien, S. 260 f.

J. C. Hinrichs, Leipzig.

Lichtdruck von Meisenbach Riffarth & Co., Leipzig.

Der Danielstoff. Ägyptische Leinwand, gefärbt.

Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Versuch, den E. Muntz eben macht,[1]) wenigstens die Nachbildung eines solchen Stoffes aus der Zeit Johanns VII. nachzuweisen, ist nach meiner Überzeugung verfehlt; der Stoff war viel jünger.

Da öffneten sich in den letzten Jahrzehnten die Gräber Ägyptens. Eine ungeahnte Fülle reich figurierter Stoffreste kam zum Vorschein. Merkwürdiger Weise haben sich Kunstgeschichte und christliche Archäologie dieser Funde noch nicht bemächtigt, lassen das bahnbrechend neue Material noch immer fast unbeachtet liegen.[2]) Vielleicht lenkt, was ich nachfolgend an Stichproben veröffentliche, die Aufmerksamkeit auf dieses mit Unrecht so sehr vernachlässigte Gebiet der Kunstforschung. Ich gehe aus von einer gewissen Art einfarbiger Stoffe und behandle die noch ganz ungesichtete Masse der eigentlichen, figürlichen Wirkereien und Webereien nur anhangsweise.

Das kgl. Kunstgewerbemuseum in Berlin besitzt seit Jahren Reste eines umfangreichen rot gefärbten Stoffes, wovon ich eine Szene mit Daniel bereits aufgezogen fand, während zahlreiche andere Stücke noch zusammenhanglos zwischen Glas gelegt waren. Ich danke es Herrn Direktor Lessing, dass ich mich an die Zusammensetzung dieser Fragmente machen durfte. Seiner wohlwollenden Förderung meiner Absichten danke ich es auch, dass ich die vortrefflichen, vom Maler Lübke hergestellten Kopien der Stoffe hier verkleinert und schwarz geben darf. J. Lessing bereitet selbst eine würdige farbige Publikation in entsprechender Grösse vor.

## Der Danielstoff.

### Berlin, Kgl. Kunstgewerbemuseum.

In einem durchaus zusammenhängenden Stück (Tafel IV) erscheint zunächst links ein stehender bärtiger Mann, der eine Schüssel nach rechts reicht, wo zuerst eine in Vorderansicht mit seitlich erhobenen Armen dastehende Gestalt, zu deren Füssen Löwen sitzen, erscheint, dann ganz rechts Spuren einer dritten Gestalt, von der man noch den erhobenen Arm erkennt. Zwischen den Köpfen der beiden Gestalten links liest man ΑΜΒ.ΚΟΥϹ ϕϵ | ϷϢΝ ΤϢ(?) ΔΑΝΙΗϷ ΤΟ ΑϷΤ . ., zwischen denen der beiden Gestalten rechts ΔΑΝΙΗϷ ΚΑΤΑ | . . . . . | . . . . . Ιϵ. Es ist also zweifellos Daniel in der Löwengrube dargestellt, dem Habakuk Nahrung bringt. Zweifel können nur bestehen in der Richtung, ob Daniel die zweite oder dritte Gestalt rechts ist, bezw. ob diese dritte Gestalt überhaupt noch zu der Danielszene gehört. Das muss die eingehende Betrachtung aufklären.

Die Gestalt zwischen den Löwen — man möchte sie auf den ersten Blick für Daniel halten — ist in reiche Gewänder gekleidet; das lange, eng anliegende Untergewand zeigt über den Oberschenkeln von Punkten umgebene, radial strahlende

---

1) Revue de l'art chrétien 1900, p. 18f.: Une broderie inédite exécutée pour le pape Jean VII (705—708). Vgl. dazu meine Besprechung in der Byz. Zeitschrift, Heft I des X. Jahrganges.

2) Eine rühmliche Ausnahme macht Swoboda mit seiner Publikation des Vorhanges im Besitze von Th. Graf (Ehrengabe für de Rossi, 95f.). Man vergleiche die verschiedenen Publikationen von Forrer, ferner Kraus, Gesch. d. christl. Kunst I, 534.

Kreise. Über die Schultern und die hoch empor gehobenen Arme hängt ein Mantel herab, dessen Enden sich vorn auf der Brust kreuzen. Das reichfaltige Futter ist verschieden gemustert: unter den Armen im Hauptfelde sieht man kleine Kreise, und Punktreihen, auf dem breiten Rande ferner Kreise, die Kreuze umschliessen, ein Muster, das auch aussen verwendet ist. Auf dem bartlosen, nach rechts gewandten und von krausen Locken umrahmten Kopfe sitzt eine kleine, reich verzierte Mütze, das Haupt umschliesst ein grosser Nimbus; zwischen ihm und den Schultern bemerkt man Bildungen, die wie Flügel aussehen: im Bogen aufsteigend, sind sie quergestreift und mit federartigen Strichlagen besetzt. Die Gestalt trägt eng anliegende, mit einem Muster von Kreisen und Punkten versehene Hosen. Zwischen den Füssen erscheint der Schwanz des einen der beiden Löwen, die, von der Gestalt abgewendet, zu beiden Seiten dasitzen und den Kopf nach ihr zurückwenden. Sie fletschen die Zähne und blicken auf. Der Schwanz des Löwen rechts ist hinter der Mittelfigur erhoben, das Ende kommt rechts neben dem Mantelsaume zum Vorschein. — Links ist unzweifelhaft Habakuk dargestellt. Mit ihm endete offenbar die Darstellung links: man sieht hinter seinem Rücken die Abschlusslinie. Habakuk wendet sich mit leicht eingeknicktem Knie nach der Mittelfigur, der er, den Kopf emporrichtend, mit beiden Händen eine runde Platte darbietet, auf der ein Pokal und zwei Brote erkennbar sind. Er ist bärtig, hat einen ovalen Nimbus und trägt über dem mit Punkten gemusterten, eng anliegenden Untergewand einen langen Mantel. Habakuk steht der Mittelfigur näher als die Gestalt rechts, von der noch Reste erhalten sind. Sie hat ebenfalls den Nimbus und hält den rechten Arm erhoben, aber etwas anders als die Mittelfigur, im Ellenbogen scharf nach aufwärts gerichtet. Der enganliegende Ärmel ist mit Kreisen gemustert, in denen man kleine Vögel erkennt. Das Gewand darunter breitet sich wie ein Mantel aus. Zwischen dieser dritten Gestalt und dem Löwenkopf glaubte ich Ranken zu erkennen.

Die Komposition zeigt deutlich, dass wir es mit einer streifenförmigen Anordnung der Darstellung zu thun haben, die Art wie Habakuk und die Mittelfigur zusammengedrängt sind, bestätigt, was die Randlinie links sagt, dass wir ein Ende des Streifens vor uns haben. Auch der Löwe rechts ladet mehr aus als auf der linken Seite. Setzen wir eine symmetrische Anordnung voraus, so fehlt für Habakuk auf der rechten Seite der Mittelfigur das Gegengewicht und es fällt auf, dass beide Gestalten gleicherweise den Kopf nach rechts wenden, also eigentlich beide in diese Richtung weisen. Solche Erwägungen dürfen bei der Deutung nicht unbeachtet bleiben.

Man ist natürlich geneigt, in der Mittelfigur ohne weiteres Daniel zu erblicken. Die beiderseits angeordneten Löwen, die Hosen und die Mütze sprechen deutlich dafür. Und doch kann nicht gut Daniel dargestellt sein, wenn die Figur geflügelt ist. Wir hätten dann den Engel des Herrn vor uns,[1]) der Habakuk zu Daniel brachte. Für diese enge Zusammengehörigkeit der beiden Gestalten könnte auch die Anordnung ins Feld geführt werden: der Engel stünde, mit der Rechten Habakuk einführend, diesem nahe und wendete den Kopf nach dem rechts dargestellten Daniel. Die Anordnung

1) Vom Drachen zu Babel, 33 ff.

der Inschriften ist dieser Deutung nicht entgegen, im Gegenteil, die Inschrift rechts steht auffallend weit weg von der Gestalt zwischen den Löwen. Noch mehr fällt auf, dass bei der dritten Gestalt rechts eine andere Beischrift links neben ihr fehlt. Die Löwen würden nur die Situation bezeichnen, es wären andere fünf, im ganzen also nach der Schrift sieben,[1]) rechts um Daniel gruppiert zu erwarten. Auch die reich gemusterte Gewandung der Gestalt rechts ist dieser Annahme nicht zuwider, war Daniel doch der Günstling des Cyrus.[2]) Ein ähnlich mit Vögeln in Kreisen gemustertes Kleid trägt Justinian in dem bekannten Mosaik von S. Vitale in Ravenna.[3])

Das Britische Museum besitzt eine aus Köln stammende Pyxis, worauf in dem aussen herumlaufenden Streifen Daniel in der Löwengrube dargestellt ist mit einer ähnlichen Ausführlichkeit, wie sie in unserem Stoff vorläge, wenn wirklich ein Engel zwischen Habakuk und Daniel vermittelnd gegeben wäre. Ich bilde hier nur die Habakuk-Gruppe ab (Abb. 39)[4]). Daniel steht unter einem von Pilastern getragenen Baldachin, links davon ist der geflügelte Engel gegeben, der den in die Kniee geknickten Habakuk beim Schopf gefasst hält. Beide blicken nach rechts auf Daniel. Der Engel erhebt ihm auch die linke Hand entgegen. Dieser Engel ist dem auf unserer Darstellung nicht ähnlich; aber ebensowenig ist es Habakuk: dort bärtig ist er hier bartlos, die Schüssel ist mit Broden gehäuft und zu seinen Füssen steht ein Korb. Von den Gewändern will ich ganz absehen. Ausser diesen drei Hauptfiguren sieht man auf der Pyxis noch drei andere, u. zw. rechts vom Tabernakel einen erstaunten Wächter, dann hinter dem Schloss eine andere Gestalt, ferner einen Engel hinter einem Baum und ein Lamm[5]), Habakuk d. h. Daniel zugewendet. Die Darstellung zeigt nur, dass man die Danielszene, wenn es darauf ankam, auch zu einer reicheren Streifendarstellung erweitern konnte. Das belegt auch eine zweite Pyxis, die vor kurzem in einem gotischen Grabe in Nocera Umbra gefunden wurde.[6]) Man sieht darauf dargestellt die

Abb. 39: London, British Museum: Danielpyxis.

1) Ebenda c. 31.

2) Vom Bel zu Babel, c. 1—2.

3) Garr. 264, 1.

4) Graeven, Frühchristl. und mittelalt. Elfenbeinwerke in phot. Nachbildung I, 18—21. Danach auch meine Abbildung.

5) Wohl eine Andeutung derselben Szene wie auf der Sabinathür Garr. 499, 8, Wiegand, Das altchristl. Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina, Taf. XIX.

6) Giulio Bariola sprach darüber auf dem II. Kongress für christliche Archäologie in Rom (Bulletin S. 183); ich verdanke ihm auch die photographischen Aufnahmen. Die Publikation in der Zeitschrift L'Arte steht bevor.

Heilung des Blinden in zwei, die Danielszene in vier, das Opfer Abrahams in drei Figuren. Die Danielgruppe (Abb. 40) ist also die reichste. Der Prophet [1]) erscheint in einem Gewand gleich dem auf der Londoner Pyxis zwischen den wie auf unserem Stoff sitzenden Löwen. Links sind zwei, rechts ein auf Daniel zuschreitender Engel gegeben.[2]) Sie halten Rollen o. dgl. in den Händen. Auf beiden Pyxiden muss die Vorliebe für die Einfügung mehrerer Engel besonders auffallen. Das belegt die Möglichkeit, dass auch unser Stoff neben Habakuk einen Engel geben könnte.

Die Londoner Pyxis stammt, wie ich nachweisen zu können glaube, aus Oberägypten.[3]) Auch unser Stoff ist in Ägypten gefunden; der Gegensatz des Bildtypus

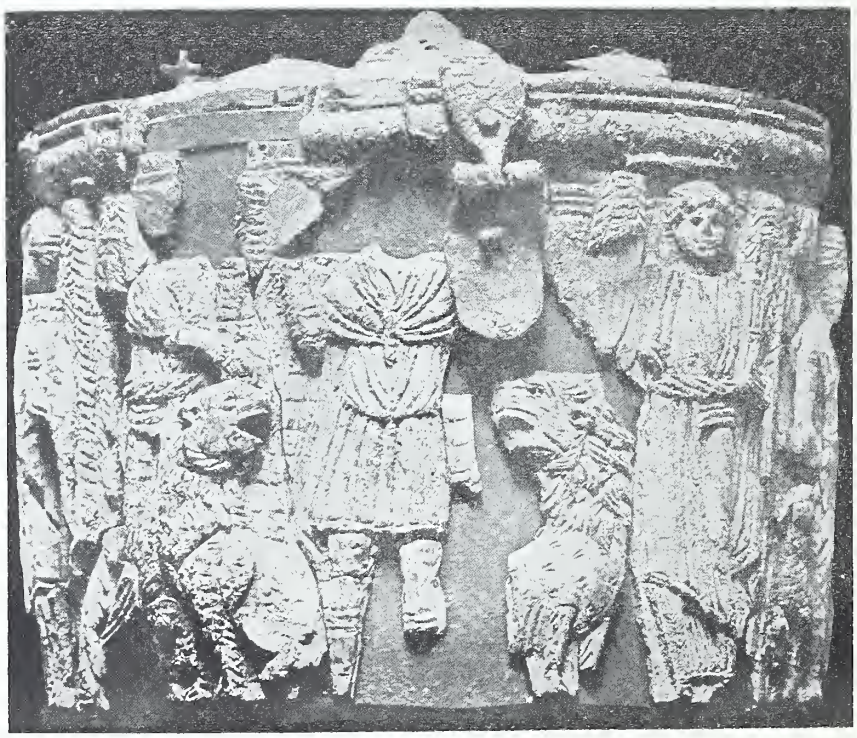


Abb. 40: Pyxis, gefunden in Nocera Umbra.

muss daher doppelt auffallen. Er erklärt sich, wenn man findet, dass Habakuk z. B. in ein und derselben Handschrift bärtig und unbärtig dargestellt sein kann. Das ist in den Miniaturen des Kosmas Indikopleustes der Fall, deren Prototyp um 547—49 auf dem Sinai entstanden ist.[4]) Dort ist Habakuk in dem Bilde, wo er Daniel das Brot bringt, bärtig, in dem anderen aber, wo er allein in ikonenhafter

1) Der Kopf ist leider ausgebrochen.

2) Man würde links zunächst Habakuk erwarten, doch ist die Gestalt (nach der Photographie) geflügelt.

3) Byz. Zeitschrift, VIII, 681.

4) Vgl. m. „Der Bilderkreis des griech. Physiologus", Byz. Archiv II, 54.

Auffassung gegeben ist, unbärtig.[1]) So wechselt der Typus auch sonst. Auf der Thür von S. Sabina[2]) und in den Mosaiken der Sophienkirche,[3]) endlich auch im Malerbuch[4]) ist er unbärtig, im Chludovpsalter[5]) dagegen z. B. bärtig.

Wird man also aus solchen Gründen die Möglichkeit der Entstehung der Pyxis und des Stoffes in demselben Lande nicht in Abrede stellen dürfen, so noch weniger, wenn die Verschiedenheit der technischen Ausführung berücksichtigt wird; insbesondere dürfte so die weitaus reichere Ausstattung der Gewänder durch Musterung zu erklären sein. Führt man darauf hin einen Vergleich mit anderen Darstellungen desselben Gegenstandes durch, so bekommt man einen neuen Beweis in die Hand für die Ansicht, dass die erhaltene Gestalt zwischen den Löwen nicht Daniel sondern einen Engel dargestellt. Da Daniel in jedem Falle nicht nackt ist, gehört die Darstellung von vornherein dem südorientalischen Kunstkreise an. Dort aber hat er immer, den historischen Thatsachen entsprechend, persisches Kostüm. Wie dasselbe aussieht, zeigt u. a. eine Miniatur des Chludovpsalters, worin eine mit ΠЄ[illegible]CAI bezeichnete Gruppe vorkommt:[6]) sie tragen einen grünen, gegürteten Rock, der unten in dreieckige Zipfel endigt (von denen man immer einen vollständig und zwei zur Hälfte sieht), darüber einen Mantel; dazu Hosen und eine Mütze. Besonders kennzeichnend ist der Leibrock mit den drei Zipfeln, die Hosen und die Mütze; das lehren die erhaltenen orientalischen Darstellungen des Daniel im Kosmas Indikopleustes, wo der Rock auch grün ist, im Pariser Gregor 510,[7]) auf den beiden aus prokonnesischem Stein gearbeiteten Sarkophagen in Ravenna[8]), auf einem Sardonyx-Cameo im Kgl. Münzkabinet in München mit der Beischrift O ΠP[illegible]HC ΔANIHA[9]) (wovon eine Replik in Neapel No. 1497) u. a. O. Bei der geflügelten Gestalt nun zwischen den Löwen fehlen auf unserem Stoff die drei Zipfel am Untergewand; man müsste sie noch, wenn überhaupt je etwas davon da war, trotz der Zerstörung erkennen.[10]) Das darf immerhin auch gegen Daniel geltend gemacht werden.

Die Stellung der Löwen ist die gleiche wie auf der Pyxis im British Museum und auf dem Kamm mit dem Orantenpaar aus Achmim, also auf den beiden ebenfalls aus Ägypten stammenden Denkmälern. Die ravennatischen Sarkophage zeigen sie mit dem Hinterteil nach auswärts sitzend, im Pariser Gregor 510 fauchen sie

---

1) Man vgl. die Abbildungen bei Garrucci nach dem besten, dem vatikanischen Exemplar 150, 1 und 149, 5 (Kondakov, Gesch. [russ.] Taf. VII).

2) a. a. O.

3) Salzenberg, Taf. XXX, 3.

4) Ausgabe von Schäfer, S. 256.

5) Ausgabe von Kondakov, Taf. XII, 2.

6) Ausgabe von Kondakov, Tafel XV oben (farbig).

7) Bordier, Description p. 86.

8) Garr. 332, 3 u. 311, 4

9) Abg. bei Furtwängler, Die antiken Gemmen, Taf. LXVII, I.

10) Man wird den Kamm von Achmim (Forrer, Die frühchristlichen Altertümer von Achmim-Panopolis, Taf. XII und in m. Aufsatz, Röm. Quartalschrift XII, S. 25) als Beweis dafür anführen, dass diese Zipfel bei Daniel speziell in Ägypten fehlen können. Zuerst muss aber nachgewiesen werden, dass auf dem Kamm in der Gegenüberstellung mit einer Frau zwischen Löwen wirklich Daniel gegeben ist.

Daniel an, im Occident wechselt der Typus zwischen der ägyptischen und der Art der ravennatischen Sarkophage.

Ich habe hier in aller sachlichen Ruhe Gründe angeführt, die gegen die Deutung der Gestalt zwischen den Löwen auf Daniel und dafür sprechen, dass wir in diesem schönen, schlanken Jüngling einen Engel sehen sollen. Glaubhaft erscheint das mir selbst nicht. Es wäre zu sonderbar den Engel in halbpersischen Costüm auftreten zu sehen. Auch würden für die dritte Gestalt rechts, die dann Daniel wäre, die ihm zugewendeten Löwen fehlen. Die Ranke über dem Löwen möchte weiter nicht ins Gewicht fallen; man könnte sie raumausfüllend nehmen, ähnlich wie die Pflanzen auf der Heilung des Wassersüchtigen im Grassi-Museum, wovon unten die Rede sein wird. Schliesslich wird man aber doch auch mit der Möglichkeit rechnen müssen, dass wir links die Danielgruppe haben und in der Mitte eine dritte unbenannte Gestalt in sehr reichem, vornehmem Costüm.

---

Dieser 1,02 m breite Mittelstreifen mit der Darstellung Daniels ist oben von flachen Bogen, unten von einer geraden Linie begrenzt, beide schmälere Randstreifen loslösend. Oben ist die Kante erhalten, der Streifen ist hier ca. 0,28 m breit. Die Gesamtbreite beträgt heute noch ca. 1,50 m, doch ist die Unterkante nirgends recht erhalten. In den beiden Randstreifen finden wir dieselbe Darstellung: Gebäude mit Giebeldach, die sich mit der, durch eine Treppe zugänglichen Fassade nach rechts wenden. An der Längswand sind über dem in drei Felder gegliederten Unterbau gewöhnlich Kreuze in Kreisen zu sehen, während die Fassade im Quadrat unter dem Giebel einmal ein gleichschenkliges Kreuz, einmal Vorhänge zeigt, bald auch beide nebeneinander. Zwischen diesen Häuschen stehen Bäume, die an mehreren Ästen je zwei rund umrissene, durch Punktierung hergestellte Laubmassen zeigen. Über der Krone erscheint zumeist ein Kreuz in einem Kreise. Wichtig sind die Beischriften. Das erste Häuschen oben über Habakuk heisst: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ| ΜΙΧΑΗΡΟC, das zweite über der Mittelfigur ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ CΤЄ | ΦΑΝΟΥ, das dritte rechts über der zerstörten Figur ЄΚΚΛΗCΙΑ ΜЄΓΑΛΗ, vom vierten liest man noch den Anfang ΜΑΡΤΥΡΙ... Das Häuschen unten zwischen den beiden Figuren links zeigt noch den Inschriftrest: . . . . . ΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙ . . | . . . ΓΟΡΟC. Vom folgenden lässt sich nichts Sicheres mehr erkennen. Es sind aber noch zwei lose Fetzen (Abb. 41 u. 42) erhalten u. zw. ein Stück vom oberen Streifen (mit Oberkante), Baum und Häuschen mit der Inschrift: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΗC ΑΓΙ | ΑC CωCΑΝΝΑC, daneben Spuren der nächsten Bäume und ein Stück vom unteren Streifen (es finden sich über der oberen Grenzlinie noch Figurenreste) mit Baum und Häuschen, wobei die Inschrift steht: ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΑΚΑ | . . . Nach diesen Beischriften haben wir vor uns die Martyrien des hl. Michael, des Stephanos und Aka(kios),[1]) dazu die *Ἐκκλησία μεγάγη* oben, wobei auffällt, dass bei

1) Man wird finden, dass meine Angaben nicht immer genau mit der Zeichnung, die Herr Lübke so vorzüglich angefertigt hat, stimmen. Leider war eine gemeinsame Revision unmöglich. Im gegebenen Falle las Lübke mehr als ich: ΑΚΑΝΟΥ(?).

den beiden letzteren Märtyrern der Zusatz „heilig“ fehlt, der unten in den beiden erhaltenen Inschriften vorkommt. Hier ist einmal das Martyrion des hl. . . . gor (?), das zweite Mal das der hl. Susanna dargestellt.

„Martyrion“ bezeichnet sowohl das Grab eines Blutzeugen, wie den darüber errichteten Altar, wie auch die diesen umschliessende Kirche.[1]) Nachdem die

Abb. 41. Rest vom Danielstoff, oberer Rand.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

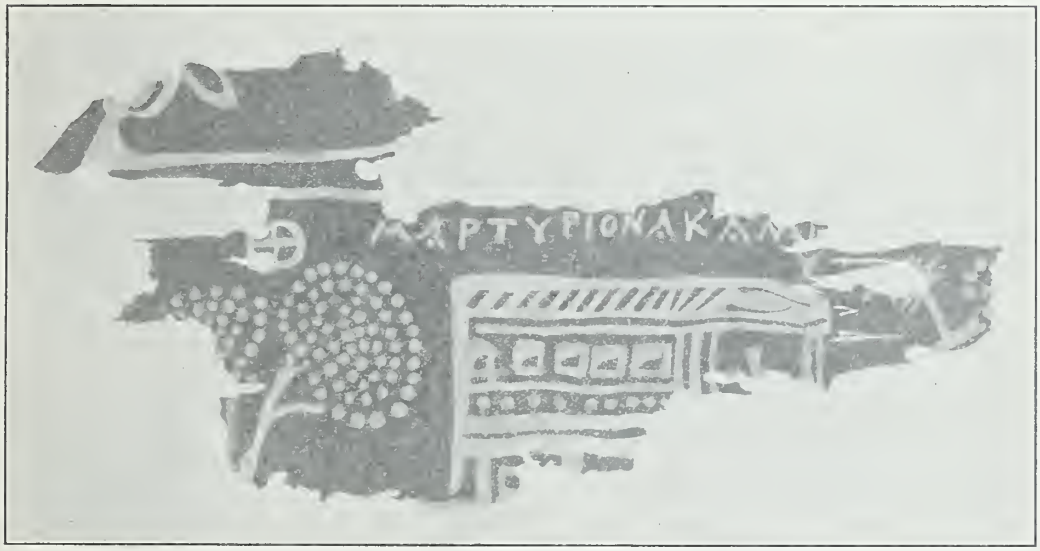


Abb. 42. Rest vom Daniel- oder Petrusstoff, unterer Rand.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Martyrien im gegebenen Fall in eine Linie gestellt und im Bilde ebenso gegeben werden wie die „Grosse Kirche“, werden wohl auch sie Kirchen darstellen sollen. Das besagt schon, die Bezeichnung *Μαρτύριον τοῦ ἁγίου Μιχαήλου*. In Rom fing man

1) Vgl. Häuser bei Kraus Real-Encyclopädie, I, 325, dazu Kirsch, Die christl. Cultusgebäude im Altertum passim.

ziemlich spät an, den Kirchen Namen von Heiligen zu geben,[1]) im Orient früh. Schon 354 erwähnt eine Inschrift in Syrien[2]) eine Kapelle errichtet für den hl. Sergius.[3]) Der Bischof Asterios von Amaseia († 410 ca.) rühmt die Prächtigkeit der Gräber und Gebäude, die man schon im 4. Jahrhunderte zu Ehren der Märtyrer errichtete.[4]) Ich möchte nur hinweisen auf die von demselben Asterios genannte Kirche der hl. Euphemia in Chalcedon[5]) und die Kirche des hl. Theodoros Tyron in der Nähe von Asterios' Bischofsitze Amaseia,[6]) mehr noch auf die Ausgrabungsresultate von Salona und in Nordafrika. Die Darstellung der vielen Martyrien am Rande unseres Stoffes, die bisher bildlich keine Parallelen hat, ist also nichts Unerklärliches. Ebensowenig sind es die Formen, in denen die Kirchen vorgeführt werden. Es ist natürlich von vornherein ausgeschlossen, dass es sich um Nachahmungen wirklicher Bauten handelt. Vielmehr haben wir die stereotype Art von Einzelarchitekturen vor uns, wie sie für das Grab des Lazarus auf Sarkophagen oder einfach als Hintergrundsarchitekturen z. B. auf dem bekannten eigenartigen Sarkophag des Lateran[7]) und sonst häufig vorkommen. Noch in karolingischer Zeit z. B. im Utrechtpsalter ist diese Art stereotyp. Sie ist ein altes Erbstück hellenistischer Kunst. Auf unserem Stoffe sind es nur die Kreuze, welche die Bauten als christlich kennzeichnen.

Es scheint mir nicht ausgeschlossen, dass man aus dem Nebeneinander der Kirchen wird Schlüsse auf die nähere Provenienz oder den Besteller des Stoffes ziehen können. Eine *Ἐκκλησία μεγάλη* gab es allerdings wohl überall.[8])

## 2. Der Petrusstoff.

Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Sehr viel schlechter erhalten und eigentlich nur aus einzelnen zusammenhanglosen Fetzen zu enträtseln war das zweite Stoffstück (Tafel V). Ich gebe hier Bericht über die Art, wie ich die Stücke zusammenfand, weil das Ganze unabhängig von der unten vorzuführenden Schriftquelle wiedererstand, die Darstellung also nicht etwa mit Zugrundelegung der Verse erzwungen wurde. Ich erinnerte mich der Schriftstelle erst einen Monat später.

Zunächst fiel mir ein langgestreckter, fadenscheiniger Fetzen von 0,95 m Länge in die Hand, auf dem ich in der Mitte den obersten Teil eines lockigen Kopfes mit dem Kreuznimbus, links, etwa einen halben Meter entfernt Reste eines aufblickenden Kopfes mit Nimbus, rechts die Buchstaben ΙϹ entdeckte. Der Kreuznimbus machte mich zunächst irre, weil ja der erste Stoff eine alttestamentarische Szene zeigt. Diese Schwierigkeit löste sich bald. Ich fand unter den Stücken, die

1) Duchesne, Étude sur le liber pont., p. 143f.
2) Le Bas et Waddington, Voyage arch. No. 2124.
3) Bulletin de corr. hell. 1878 p. 35.
4) Hom. X. in SS. Martyres. Garr. I, p. 467.
5) Davon unten S. 118.
6) Vgl. unten S. 122.
7) Garr. 323, dazu der deutende Text, S. 45f.
8) Sicher in Konstantinopel, Antiochcia und Alexandreia.

J. C. Hinrichs, Leipzig. Lichtdruck von Meisenbach Riffarth & Co., Leipzig.

Der Petrusstoff. Ägyptische Leinwand, gefärbt.

Berlin, Kunstgewerbemuseum.

man nach und nach herbeibrachte, das schöne Hauptstück mit dem oberen Rande und dem vollständig erhaltenen Kopfe des durch eine Inschrift bezeichneten Petrus. Bald war auch der untere Teil der Gestalt gefunden. Petrus neigt sich vor und hält auf den bedeckten Händen ein Tuch, von dem Fransen herabhängen. Die Kombination mit dem ersten Stücke lag nahe: es war also wohl Christus in der Mitte, rechts Petrus, links eine zweite nimbirte Gestalt dargestellt. Sass oder stand Christus? Ich fand ein Stück, das den Schooss einer sitzenden Gestalt vorstellen konnte; dass es thatsächlich zu Christus gehörte, bewies die Franse neben dem Schoosse an der Stelle, wo sie den Fransen des über die Hände Petri gebreiteten Tuches entspricht.

Danach lag also folgende Darstellung vor. In der Mitte ist Christus thronend mit dem Kreuznimbus gegeben. Er hat dichtes, in kleine runde Locken geringeltes Haar. Das bauschige Gewand zeigt über dem Schooss eine steile Falte, von der aus sich die Querfalten in Wellen nach den Seiten ziehen, geschmückt mit denselben kleinen Kreuzen in Kreisen, wie wir sie am Mantel Daniels sahen. Zu beiden Seiten Christi steht eine gebückte Gestalt. Dass nur je eine Gestalt da war, beweist die Krone eines Baumes, die rechts oben hinter Petrus und der Inschrift herauskommt, dass auch die nimbierte Gestalt links wie Petrus gebückt war, bezeugt das nach aufwärts gerichtete Gesicht, von dem Stirn, Haar und Augen erhalten sind. Die Gestalt wird in ähnlicher Haltung etwa wie Habakuk zu denken sein. Die Handlung ist bei Petrus durch die Beischrift gegeben: ΠΕΤΡΟϹ ΛΑΒѠΝ | ΤΟ ΨΑΡΤΗΡΙΟΝ | ΚΕΤΑΡΙϹΤΕΟϹ; er empfängt also gebeugten Kniees den Psalter. Sein von einem grossen Nimbus umschlossener Kopf ist sehr gut erhalten und zeigt volles krauses Haar, einen langen spitzen Bart und scharfe Züge.[1]) Bekleidet ist er mit einem Untergewand und einem Mantel, der, die linke vordere Schulter freilassend, den Schooss umhüllt und, über die rechte Schulter geworfen, hinten nachweht. Er zeigt wieder das Muster der Kreuze im Kreise. Unter den Fransen des von seinen Händen herabhängenden Tuches erkennt man ein Tier, nach den Klauen einen Vogel mit langem Schwanz, also vielleicht einen Pfau, doch ist das sehr unsicher. Unter dem Nimbus, dicht vor der Brust Petri, las ich die Buchstaben ΟΝ.

Die Einteilung dieses Stoffes war die gleiche, wie bei dem mit Daniel. Petrus, dessen Fussspitze erhalten ist, zeigt 0,95 m Höhe; oben schliesst das Feld mit einer Doppellinie ab, dann folgt, gerade über Petrus erhalten, ein jetzt noch 0,27 m breiter Rand. Auf ihm sieht man zwischen den Bäumchen nicht wie auf dem Danielstoff Kirchen, sondern fünf unten spitze Krüge dargestellt, und darüber in drei Zeilen die Inschrift: .. ΝΑ ΤΗϹ ΓΑΛΙΛΕΑϹ ...? ΚΑΝ | .. Ο ΧϹ ΕΙϹ ΓΑΜΟΥϹ ΚΕ ΕΠΟΙΗ | ϹΕΝ ΤΟ ΥΔѠΡ ΟΙΝΟΝ ΓΕΝΕϹΤΕ. Es ist also durch die Krüge die Hochzeit zu Kana angedeutet. — Ein zweites Wunder Christi ist dargestellt auf einem zusammenhanglosen Fetzen (Abb. 43), an dem die Oberkante des Stoffes erhalten ist. Man erkennt links Reste des Baumes, daneben in drei Zeilen die Inschrift: ...? ΟϹ ΕΡΗΜΟ ... | ... ΠΕΝΤΑ ... | .. ΑΡΤѠΝ ΠΕ .... darunter in der Mitte eine Scheibe, ein Brot, und unter diesem die Köpfe zweier

1) Mir scheint der semitische Zug vom Zeichner übertrieben und der Bart mehr spitz.

einander gegenüber gelegter Fische;[1]) es ist also die wunderbare Speisung symbolisiert.

Von dem unteren Randstreifen ist leider kein mit dem Hauptfelde zusammenhängendes Stück erhalten. Möglich, dass dahin einer der losen Fetzen mit der Darstellung von Kirchen gehört, die ich bereits oben gelegentlich des Danielstoffes beschrieben habe.

Man halte sich nun die Komposition vor Augen: in der Mitte Christus thronend, rechts Petrus, links eine zweite nimbirte Gestalt, am oberen Rande die Wunder Christi, am unteren vielleicht Architekturen wie am Danielstoff — und wird begreifen, wie überrascht ich war, als ich mich nachträglich folgender alten Beschreibung entsann, die mit Christus beginnt:

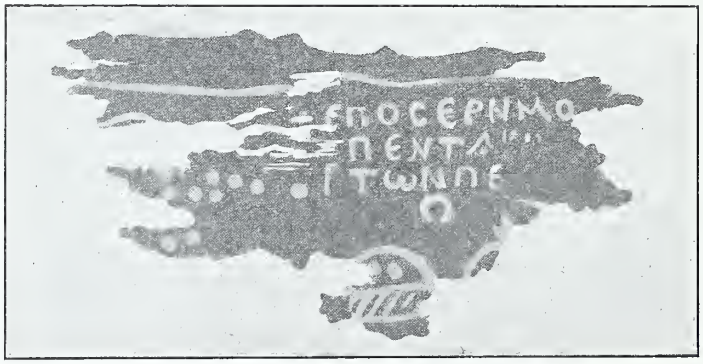


Abb. 43. Rest vom Petrusstoff, oberer Rand.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

„Ein (Vorhang) enthält das erhabene Bild des Erlösers.
Diesen aber hat nicht der Meissel des Künstlers geschaffen,
Nicht auch die Kunst der Nadel gestickt in das bunte Gewebe,
Sondern die Spule allein, die durcheinander die bunten
Fäden gemischt, das Gespinnst der fremden emsigen Würmer.
Golden strahlet im Schein der rosenarmigen Frühe
Leuchtend das Doppelgewand, das die göttlichen Glieder umhüllet,
Und es erglänzt im Purpur der tyrischen Muschel der Leibrock,
Welcher die rechte Schulter umkränzt mit dem schönen Gewebe.
Denn dort sinket die Hülle herab des weiteren Mantels,
Sich von der Seit' auf's Neue erhebend empor zu der linken
Schulter, jedoch also, dass der Arm und die Hand unbedeckt bleibt
Von dem umhüllenden Doppelgewande. Die Finger der Rechten
Hebt er empor, als verkünd' er das Wort der ewigen Wahrheit.
In der Linken das Buch, das da zeugt von den göttlichen Reden,
Jenes Buch, das berichtet, was nach dem rettenden Ratschluss
Ward von dem Herren vollbracht, so lang' er auf Erden gewandelt.
Golden strahlet der Mantel, denn köstlich windet das Gold sich,

1) Der Zeichner hat das weniger deutlich gemacht als es ist.

Fein gedrehet in Fäden, umher durch das schöne Gewebe,
In verschiedener Gestalt in Form von Röhren und Pfeifen
Und als herrliche Zierde des Anmuth strahlenden Kleides,
Eingestickt mit der Nadel und Fäden von serischer Seide.
Ihm zur Seite erblickst Du die zwei Herolde des Herren,
Paulus, den Mann, erfüllet von jeglicher göttlichen Weisheit,
Und den gewaltigen Hüter der Schlüssel der himmlischen Pforten,
Der, wie hienieden, dort oben zu binden und lösen die Macht hat.
Jener träget das Buch mit den reinen Sprüchen der Wahrheit,
Dieser auf goldenem Stabe das Zeichen des heiligen Kreuzes.
Unter dem Obergewande von lichter Farbe des Silbers
Schmücket sie beid' ein buntes Gewebe. Doch über den heil'gen
Häuptern wölbt sich ein goldener Tempel mit zierlichen Bogen,
Drei an der Zahl die da ruhen auf vier vergoldeten Säulen.
Rings umher an des leuchtenden Vorhangs äussersten Rändern
Sind mit goldenen Fäden gezeichnet die herrlichen Werke,
Welche zum Wohl des Volkes geschaffen die herrschenden Kön'ge.
Hier erblickst Du die Häuser, erbaut zur Pflege der Kranken,
Dort die heiligen Tempel, die Wunderthaten des Heilands,
Christus, unsers Erlösers [1]) — und Anmut strahlet von Allem".

Diese Beschreibung giebt eine Komposition wie die des Berliner Stoffes: Christus in der Mitte, zu seiner Seite Petrus und eine andere Gestalt, am Rande Bauten und die Wunder Christi. Dadurch wird zunächst die Richtigkeit meiner Zusammensetzung der einzelnen Fetzen bestätigt. Sie gestattet ferner in der nimbierten Gestalt links, wie zu erwarten war, Paulus anzunehmen und sich ein deutlicheres Bild von dem in der Mitte thronenden Christus zu machen. Dabei muss allerdings beachtet werden, dass die Übereinstimmung der Beschreibung mit unserem Fragmente keine vollständige ist. Sicher fehlt wohl über den Figuren der Tempel mit den drei auf vier Säulen ruhenden Bogen. Auch von einem Kreuze in Petri Händen sieht man nichts. Aber der Schmuck des Randes mit Architekturen und den Wunderthaten Christi belegt jedenfalls unzweifelhaft, dass wir es mit einem geläufigen Typus zu thun haben, der jetzt nur noch in den beiden Varianten, dem Gedichte und dem Berliner Stoffe vorliegt.[2])

Der mitgeteilte Text führt aber noch weiter; er gestattet auch ein Urteil über die Verwendung und die Entstehungszeit der Berliner Fragmente. Die Verse sind entnommen der bekannten Beschreibung der Sophienkirche in Konstantinopel von

1) *πῇ μὲν νοησαλέων τις ἀκέστορας ὄψεται οἴκους, | πῇ δὲ δόμους ἱεροὺς· ἑτέρωθι δὲ θαύματα λάμπει | οὐρανίου Χριστοῖο* . . . . .

2) Clavijo, Historia del gran Tamorlan 52 berichtet von Bildern an der Eingangswand der Peribleptoskirche in Konstantinopel: Maria mit einem Kaiserpaar an der Seite, „zu Füssen des Bildes der hl. Maria sind dreissig Kastelle und Städte dargestellt und die Namen eines jeden derselben auf griechisch geschrieben". Das Motiv war also verwandt. Der Bau entstand im J. 1031 und ist jetzt vollständig zerstört. Das Bild stellte Michael VIII. Palaeologos (1261—1282) mit seiner Frau Theodora und ihrem Sohn Konstantin dar. Doch ist das unsicher. Vgl. oben S. 44.

Paulos, dem ersten Silentiarios am Hofe Justinians. Sie wurden gedichtet gelegentlich des Erneuerungsfestes nach dem Wiederaufbau der Kuppel am 24. Dezember 563 und beziehen sich auf einen der Vorhänge, die zwischen den vier silbernen Säulen des über dem Altar aufgerichteten Ciboriums hingen.[1]) Freilich waren diese den Augen der Vornehmsten der Residenz dargebotenen Vorhänge nicht in so einfachem Material hergestellt wie der Berliner Stoff; trotzdem können wir der Analogie jedenfalls die Thatsache entnehmen, dass im J. 563 eine gleichartige Darstellung in Konstantinopel auf einem Altarvorhange zu sehen war.[2])

Können nun auch die beiden Berliner Fragmente in gleicher Art verwendet worden sein? Ich habe nur an einer Stelle der Oberkante des Danielstoffes eine Zusammenziehung, wie sie durch eine Aufhängevorrichtung hätte entstehen müssen, bemerkt. Vielleicht aber rühren die Bogen in den Begrenzungslinien des oberen Randes von einer in Abständen vorgenommenen Befestigung her. Es lässt sich über diese nichts Bestimmtes ermitteln. Die Höhe würde passen: 1,70 m etwa, also die mindestens für den Zweck erforderliche Menschenhöhe. Der Danielstoff ist jetzt noch ca. 1,70 m lang; nehmen wir an, dass nur noch die eine Figur, von der ein Rest erhalten ist, darauf war, so kommen wir auf eine Länge von midestens 2 m, bei Annahme Daniels in der Mitte und symmetrischer Abrundung der Komposition etwa durch Engel mindestens 3 m. Der Christusstoff wird ebensolang gewesen sein, zu der Hauptgruppe kommt noch der Baum rechts, wahrscheinlich auch einer links. Für das Interkolumnium eines Ciboriums scheint das etwas viel. Man sehe darauf hin die Darstellung eines solchen Vorhanges in dem einen der Kuppelmosaiken der Georgskirche in Salonik an,[3]) wo zwischen den heiligen Kosmas und Damianos ein durch drei Stufen zugänglicher und durch einen zwischen den Cirboriumsäulen aufgehängten Vorhang verdeckter Altar steht. Dieser einfach grüne, oben in Bogen rot gesäumte Vorhang hat fast quadratische Form.

Man könnte auch, ohne dass die Analogie aus der Sophienkirche vorläge, darauf kommen, den Stoff als für den Schmuck eines Sanktuariums bestimmt anzusehen. Der Vergleich mit den erhaltenen Mosaiken Italiens legt das wenigstens für den Petrusstoff nahe. Dort war die Darstellung — Christus thronend zwischen Petrus und Paulus, zur Seite je eine Palme — in der Hauptapsis der alten Peterskirche zu sehen. Sie kehrt — nur steht Christus — wieder in zwei Mosaiken, die sich in dem Motiv, wonach Christus dem Petrus in die bedeckt erhobenen Hände eine Rolle legt, noch enger unserm Stoff anschliessen, ferner dem Mosaik in einer der kleinen Apsiden von S. Costanza bei Rom[4]) und einem zweiten in der Kuppel von S. Giovanni in Fonte in Neapel.[5]) In den beiden letzteren Mosaiken steht auf der Rolle: 'Christus legem dat', wofür allerdings auf unserem Stoff: *Πέτρος λαβὼν τὸ*

1) Meine Übersetzung nach Kortüm bei Salzenberg, Altchristl. Baudenkmale, S. XVIII des Textes in 4°. Sie scheint mir besser als die von Unger oder Kreutzer.

2) Erwähnt sei noch, dass die Art der Aufteilung: ein breiter Streifen in der Mitte, zwei schmälere oben und unten auch der sog. Lipsanothek in Brescia eigen ist. Garr. 441 f.

3) Texier and P. Pullan, Byz. Architecture Pl. XXXIII.

4) Garr. 207, 2.

5) Garr. 269.

ψαρτήριον κεταρίστεος zu lesen ist. — Auch in der Danielszene steckt ein Motiv, dass eine symbolische Deutung auf das Messopfer ähnlich wie die Darstellung des Melchisedek zulässt. Man beachte, dass Habakuk auf der Platte nicht einfach drei Brote überbringt, wie z. B. auf der Thür von S. Sabina,[1]) darauf vielmehr ein Kelch und zwei Brote stehen, wie gewöhnlich auf Darstellungen des Altars,[2]) woraus leicht auf eine bestimmte symbolische Absicht geschlossen werden könnte.

Ich habe bisher nur die eine durch die Analogie des Altarvorhanges der Sophienkirche nahegelegte Vermutung über die ursprüngliche Verwendung der Berliner Stofffragmente geäussert. Eine andere wird gegeben dadurch, dass sich die beiden Szenen: Christus, dem Petrus eine Rolle überreichend, und Daniel in der Löwengrube, nebeneinander finden auf einem der schönsten ravennatischen Sarkophage, besser auf Platten, die früher in der Sakristei von S. Vitale vermauert waren und jedenfalls einst einen Sarkophag bildeten.[3]) Sie werden jetzt im Museum aufbewahrt. Die Christusszene befand sich auf einer der Langseiten, Daniel auf einer Schmalseite; auf der anderen ist die Auferweckung des Lazarus dargestellt. Es giebt keinen zweiten Sarkophag, der diesen auf drei Szenen beschränkten Cyklus zeigte. Der Sarkophag des Exarchen Isaak († 643) in Ravenna[4]) hat zwar auch Daniel und Lazarus auf den Schmalseiten, aber an der Vorderseite die Anbetung des Magier. Der Berliner Stoff und die drei Platten des Museums in Ravenna stehen sich daher doppelt nahe, vielleicht war auf dem Stoff getrennt oder mit den beiden andern Szenen in einem Streifen vereinigt auch noch die Auferstehung des Lazarus zu sehen. In jedem Falle liegt es nahe, auch den Stoff dem Kreise der Gräberkunst zuzurechnen d. h. ihn für ein Totentuch anzusehen. Die Fundumstände sind leider nicht bekannt; das Kunstgewerbemuseum kaufte den Stoff zusammengeballt in einer Schachtel.

Die Annahme einer solchen Verwendung des Stoffes wird in erster Linie dadurch nahegelegt, dass die Mehrzahl, besser fast alle bisher in Ägypten gefundenen Stoffe aus Gräbern stammen. Freilich darf hierbei nicht ausser Betracht kommen, dass in den Gräbern nicht nur Kleider und Leichentücher, sondern auch Stoffe, die ursprünglich anderen Zwecken dienten, zu Tage kommen können. Es kann auch ein Kirchenvorhang in ein Grab geraten sein, wenn er, alt, als Makulatur dazu benutzt wurde, den Bauch der Mumie zu füllen. Carl Schmidt fand solche zusammengeballte Stoffe öfter bei den Händen und auf dem Bauche der Mumien. Ich citiere eine Stelle, die belegt, dass man auch in christlicher Zeit noch figurierte Stoffe als Leichentücher verwendete. Bischof Epiphanios von Cypern schreibt im Jahre 394 in einem Briefe an Johann, den Bischof von Jerusalem — davon wird unten noch die Rede sein — er habe in Anablatha in Syrien in der Thür der Kirche einen Vorhang mit einem Bilde gleichwie das Christi oder eines Heiligen gefunden, habe ihn heruntergerissen und den Kirchendienern den Rat gegeben „sie mögen damit lieber einen armen Toten einwickeln und begraben“ (ut pauperem mortuum

1) Garr. 499, 8. Wiegand Taf. XIX.

2) Vgl. nur das Mosaik in S. Vitale. Garr. 266, 5.

3) Garr. 332, 2—4, Phot. von Ricci 53, 54.

4) Garr. 311, 2—4.

eo obvolverent et efferrent).[1]) Es wird später gesagt werden, dass es sich dabei — und das ist im gegebenen Falle von doppeltem Wert, — wahrscheinlich um einen in derselben Art durch Färben hergestellten figurierten Stoff handelte, wie bei den beiden Stücken des Berliner Kunstgewerbemuseums.

Über die Herkunft dieser wertvollen Fragmente habe ich die Versicherung Carl Schmidts, dass sie ganz sicher in Achmîm gefunden seien. Vielleicht wird ausser dem Nebeneinander der Martyrien auch die dialektische Form der Inschriften, bei deren Entzifferung mir C. Schmidt behilflich war, Auskunft geben. Am auffallendsten ist das Setzen von *P* für *Λ* in *Δανιηρ*, *Μιχαηρ* und *ψαρτηριον*. Diese Verwechslung kommt ja häufig vor, ich habe sie besonders oft im Italienischen gefunden. Schmidt meint, man könnte daraus auf einen Dialekt schliessen, der sonst statt *P* ein *Λ* hatte. Diese Vertauschung kenne der Dialekt von Mittelägypten, besonders im Fajûm, der statt des oberägyptischen *P* ein *Λ* hat. Nun dürfte aber der Weber in der Vorlage richtig *Λ* gehabt, aber gedacht haben, er müsse dieses im Oberägyptischen durch ein *P* wiedergeben. Der Stoff könne leicht aus dem Fajûm nach Oberägypten importiert sein.

Sehr wichtig erscheint mir die durch die Inschrift gesicherte Thatsache, dass Petrus hier den Psalter in Empfang nimmt und Christus der Gebende ist. Dadurch stellt sich unser Stoff als eine gemalte, altorientalische Bestätigung des Wortes von Albertus Magnus über den Psalter dar: „constat, quod totus liber iste de Christo est“[2]) und belegt aufs neue die ausserordentliche Wertschätzung der tiefreligiösen Dichtungen Davids in altchristlicher Zeit, wie wir sie bisher aus den Aussprüchen der griechisehen Kirchenväter, besonders Basilius des Grossen, kannten.

## 3. Der Reinhardtstoff.

Dr. Reinhardt hat in Aegypten Reste eines anderen grossen Stoffes erworben, auf dem, weiss im blauen Grund ausgespart, ebenfalls Szenen der Bibel dargestellt sind. Die Einteilung ist hier jedoch eine völlig andere als auf dem rotgrundigen Stoff des Berliner Kunstgewerbemuseums. Die Bildfelder sind zum Teil kleiner, dafür aber sehr zahlreich. Die grosse Masse dieser Fragmente ist, wie mir Dr. Reinhardt mitteilt, in das South Kensington Museum gelangt und leider bis jetzt unpubliziert. Es sind zugleich die besten Stücke. Einen kleinen Teil sah ich noch in der Sammlung Reinhardt von Carl Schmidt im Kunstgewerbemuseum in Berlin deponirt, ein Stück im Kunstgewerbemuseum in Leipzig.

Von den Stücken im South Kensington Museum (Victoria and Albert Museum) kann ich wenigstens eine kurze, mir von der Direktion gütigst übermittelte Beschreibung geben:

Textile of linen, printed in reserve and dyed blue. It apparently represents the Virgin Mary seated with the Infant Saviour before her, but is in a fragmentary

1) Epiphanii Opp. ed. Petav. II, 312, Migne lat. XXII, 526 bei de Rossi Bull. 1871, 62, Garr. I, 473.
2) Vgl. Tikkanen, Die Psalterillustration, S. 4.

J. C. Hinrichs, Leipzig. Lichtdruck von Meisenbach Riffarth & Co., Leipzig.

Ein Stück des Reinhardtstoffes: Moses.

Sammlung Reinhardt.

state. There are also portions of bands and panels with diaper ornament, and in the left-hand upper corner is the bust of a saint. From a tomb at Akhmîm (Panopolis), Upper Egypt. **Coptic**; probably 5 th. or 6 th. century, L. 3 ft. 10½ in., W. 2 ft. 7 in. 721-1897.

Textile of linen, printed in reserve and dyed blue. It represents nimbed figures standing and reclining, but the textile is in a torn condition, and the subject is not clear. Near one of the figures is the inscription ЄΜΑ ΡΩϹ Α, and by the side of another is the word ΜΟΥϹΗϹ. From a tomb at Akhmîm (Panopolis), Upper Egypt. **Coptic**; probably 5 th. or. 6 th. century. 2 ft. 4½ in. by 2 ft. 1¼ in. 722-1897.

Textile of linen, printed in reserve and dyed blue. It represents the Annunciation; between the Archangel and the Virgin Mary, who is seated, is the word ΜΑΡΙΑ. To the right, separated by a column, is a standing figure of a female saint, forming part of another subject. Along the top and bottom are bands of conventional ornament. From a tomb at Akhmîm (Panopolis), Upper Egypt. **Coptic**; probably 5 th. or. 6 th. century. L. 21 in., W. 2 ft. 3 in. 723-1897.

[[1])Textile of linen, printed in reserve and dyed blue. It represents the Annunciation; above the reclining figure of the Virgin is the word ΜΑΡΙΑ. Along the top and bottom are bands of conventional ornament. From a tomb at Akhmîm (Panopolis), Upper Egypt. **Coptic**; probably 5 th. or. 6 th. century. L. 18 in., W. 2 ft. 5 in. Given by Dudley Myers Esq.] 1103-1900.

Ich gehe nun über zu einer eingehenden Besprechung derjenigen Stücke, die ich selbst aufnehmen konnte. Zunächst die fünf Stücke, die ich in Berlin sah:

Sammlung Reinhardt Nr. 385, (Tafel VI).[2]) Im oberen Teile zieht sich wagrecht ein mit gegenständigen Oel- oder Lorbeerblättern geschmückter Fries hin, der eine obere und eine untere Reihe von Bildfeldern trennt. Die eine Darstellung unten rechts ist wenigstens in ihren oberen Teilen vollständig erhalten. Man sieht zwei von einander abgewandte Gestalten mit grossen Nimben, zwischen denen im Grunde ΜΟΥ | ϹΗ | Ϲ steht. In der That ist rechts dargestellt Moses, der mit bedeckt erhobenen Händen von einer aus einem kleinen Viertelkreise in der rechten oberen Ecke ragenden Hand eine Rolle erhält.[3]) Um die Hand Strahlen. Moses steht nach rechts gewandt in langen anliegenden Gewändern da; das über die erhobenen Arme gebreitete Tuch fällt frei herab, es ist also nicht der Mantel, der, sonst von Leib und Schultern kommend, über die Hände gebreitet ist. Moses hat jugendliche Züge, ist bartlos und hat volles, rund abschliessendes Haar. Der Kopf ist gesenkt, der Blick folgt also nicht den emporgestreckten Händen. Die Gestalt links eilt davon, erhebt die rechte Hand wie überrascht offen in der Richtung ihrer Bewegung und blickt zurück. Der Kopf ist bartlos und hat kurzes, rundes Haar. Der grosse Nimbus ist wie der des Moses doppeltgerändert. Die Gestalt ist bekleidet, ihre linke

1) Für dieses Stück scheint mir die Zugehörigkeit zum Reinhardt-Stoff zweifelhaft.

2) Die farbige Copie, die meiner Tafel zu Grunde liegt, danke ich Geheimrat Lessing, der sie mir ohne Weiteres für die Reproduktion zur Verfügung stellte.

3) Vom Kopisten nicht deutlich genug angegeben.

Hand nach links erhoben.[1]) — Die Inschrift nennt nur Moses und sagt nicht, welcher Moment dargestellt ist, die Berufung auf dem Berge Horeb nach Ex. 3 f., oder die Uebergabe der Gebote auf dem Sinai nach Ex. 24[2]). Nach der Rolle zu urteilen, müsste die Berufung dargestellt sein, denn auf dem Sinai wurden Moses steinerne Tafeln übergeben. Nach der Senkung des Hauptes dagegen müsste die Uebergabe der Gebote gegeben sein, weil dieses Motiv typisch für diese Scene in S. Vitale (Garr. 261,3)[3]) im Kosmas Indikopleustes (Garr. 144), auf einer Pyxis in Petersburg (Garr. 440,2) und in der syrischen Bibel vom Jahre 586 (Garr. 129,1) ist. Die letztgenannte Miniatur kommt unserer Darstellung am nächsten, weil Moses das Haupt nur senkt, nicht zurückwendet und auch das über die Hände gebreitete Gewand frei herabfällt, nicht wie sonst in langgezogenen Falten zum Rücken hin verläuft. Die Gestalt hinter Moses kann nicht als ausschlaggebend für die Szene auf dem Sinai angesehen werden, in der sie allerdings auch in der Gruppe der harrenden Juden vorkommen kann, wie die Petersburger Pyxis (Garr. 440,2) zeigt, sondern ist vielmehr eine fast typische Begleitfigur Mosis in der Berufung. Die beste Parallele für unsere Darstellung bildet das Mosesrelief, das aus Konstantinopel in das Kgl. Museum in Berlin gekommen ist[4]). Die Begleitfigur fällt dort ebenfalls nach links hin aus, indem sie nach rechts zurückblickt und erstaunt die rechte Hand offen nach links hin erhebt. Solche Füll- oder Begleitfiguren sind auf Sarkophagen wie Elfenbeinschnitzereien aus rein künstlerischen, auf eine gleichmässig gefüllte Anordnung gerichteten Absichten sehr häufig angebracht, eine bestimmte Deutung derselben daher meist unzulässig. Eine solche Begleitfigur kommt auch, nur etwas anders bewegt, auf der Thür von S. Sabina hinter dem die Rolle empfangenden Moses in der Berufung vor.[5])

Ob wir nun auf unserem Stoff die Berufung oder die Uebergabe der Gebote dargestellt sehen, jedenfalls ist die Neigung des Kopfes erst in dem Mosaik von S. Vitale und den Miniaturen des Kosmas und im Evangeliar von 586 nachweisbar. Freilich ist das nur ein Beleg dafür, dass dieser Zug der Kunst des Ostens angehört, nicht, dass er erst im 6. Jahrhundert auftaucht. Es sind uns leider keine älteren orientalischen Darstellungen erhalten, es sei denn, dass der Reinhardtstoff dafür gelten kann. Möglicherweise liegt die Sache so, dass vorher überhaupt, wenigstens in der römischen Kunst nur die Berufung dargestellt war; es entspräche das der Richtung der Gräberkunst, die Berufenen und Erlösten der heiligen Schrift als Vorbilder aufzuführen.

Die Übergabe der Rolle an Moses ist auf unserem Stoff auf beiden Seiten durch lotrechte Streifen begrenzt; rechts ist diese Randleiste breiter und zeigt die Folge von je zwei Punkten und einem Kreis, in dem ein Zwickel mit einem Punkt

---

1) Nach meiner Skizze. Der Zeichner zeigt sie eher unter dem Mantel.

2) Vgl. m. Unterscheidung dieser Szenen im Jahrbuch der K. preuss. Kunstsamml. XIV (1893) S. 68 f.

3) Wo die Rolle nach der Photographie einer falschen Ergänzung angehört. Vgl. auch Garr. im Text IV, 70.

4) Veröffentlicht im Jahrbuch a. a. O.

5) Wiegand, das altchristl. Hauptportal (Taf. VII) S. 38 sieht in dieser zweiten Figur mit Garrucc nochmals Moses dargestellt,

stehen gelassen ist, links ragt ein dünner Streifen auf mit mehreren wagrechten Rändern oben; derjenige, der die Zeichnung entworfen hat, dachte also wohl an eine Pilastergliederung. Sie sollte die einzelnen Szenen trennen. Auf dem Stück Rheinhardt 385 sieht man links daneben noch Schultern und Kopf einer nimbierten und nach links blickenden Gestalt. Die Einteilung im oberen Streifen war ähnlich. Dort ragt über dem unteren Pilaster ein breiterer Vertikalstreifen auf, der mit dem bekannten Randornament der Mosaiken, der Folge von Ovalen und Punktpaaren geschmückt ist. Rechts davon über der Mosesdarstellung sieht man den Unterkörper einer stehenden Gestalt erhalten, die nach rechts gewendet dasteht; nach dem Faltenwurf scheint sie weiblich. Dem würde die Beischrift ΠΑΡΘΕΝΕ entsprechen. Rechts von dieser Frau sieht man Spuren einer zweiten Gestalt oder eines Gegenstandes. Links von dem trennenden Streifen wird der Unterkörper einer, wie es scheint, sitzenden Gestalt sichtbar, neben der rechts etwas herabhängt. Man wäre geneigt, bei diesen Figurenresten an Szenen des neuen Testamentes zu denken, in dem einen Fall an die Verkündigung. Wir hätten dann eine Concordia veteris et vovi testamenti vor uns, in einem Paar Streifen übereinander.

Sammlung Rheinhardt Nr. 470 zeigt rechts von einer Säule mit Spiralrillen den Unterkörper einer nach links gewandten wohl männlichen Gestalt und daneben rechts zwei Abschlussstreifen, zuerst einen schmäleren mit den Ovalen und Punkten, dann einen breiteren mit grossen und kleinen Kreisen, entsprechend dem Streifen rechts von Moses.

Sammlung Reinhardt Nr. 257 zeigt den von zwei breiten Streifen mit den Kreisornamenten gebildeten Zwickel eines Kreises und einer Horizontalen. Links in der Spitze hängt an drei Schnüren ein Reif, dann folgt eine Säule mit stark ausladendem Kapitell, von dem sich ein flacher Bogen nach einer zweiten Säule rechts zieht. Im Intercolumnium sieht man in einem Kreise oder Nimbus einen nach links gewendeten Kopf, über dessen Haar ein Gewand gezogen ist. Dieses Stück bezeugt, dass der Stoff nicht einfach in Streifen eingeteilt war, sondern dass auch grössere Kreise die Darstellung durchsetzten.

Das belegt auch Sammlung Reinhardt Nr. 374, wo man rechts einen lotrechten Trennungsstreifen sieht, den ein Kreis umschliesst, von dem noch ein Abschnitt links erhalten ist. In diesem ist ein Vorhang zurückgeschlagen und ein Leuchter mit brennender Fackel aufgestellt. Der Kreis selbst ist nicht mit dem mehrfach erwähnten Wechsel grosser Kreise mit Punktpaaren gefüllt, sondern mit Kreisen, in deren Zwickel T förmige Figuren ausgespart sind. Danach dürfte das Stück schwerlich mit dem Kreisstück von Rheinhardt Nr. 257 zusammengehören und wir haben daher mindestens zwei grosse Kreise in der Gesamteinteilung anzunehmen, wodurch ein Stoff von ähnlichem Ausmass gefordert wird, wie der rote Stoff mit Daniel und Christus es ist. Ausserhalb des Kreises in den Ecken ist ein Ornament sich kreuzender lot- und wagrechter Linien mit eingezeichneten kleinen Kreisen gegeben.

Mit dem Stück Nr. 257 auf einer Tafel vereinigt, aber davon vollständig unabhängig, ist ein zweites Stück, das rechts die linke Hälfte einer marmorierten Säule und links daneben Reste einer Inschrift zeigt, die vielleicht zu ΜΑΡΘΑ zu ergänzen wäre. Darunter links erkennt man Querstreifen, vielleicht eines Gewandes.

Zu diesem blauen Stoff gehört nun noch ein Stück, dass sich im Kunstgewerbe-(Grassi-)Museum zu Leipzig befindet. Es ist von Dr. Reinhardt erworben und trägt die Nummer 185. Das Stück ist 0,71 m lang, 0,54 m breit und zeigt in guter Erhaltung eine figürliche Darstellung (Tafel VII). Unter einem oberen Randstreifen, der den Wechsel von Kreisen, Rosetten und Punktpaaren aufweist, darunter flache Bogen, sieht man drei Männer mit Nimben dargestellt. Der erste links steht nach rechts gewandt da; seine dem Beschauer zugewandte Seite scheint nackt, jedenfalls ist sehr deutlich Bauch und Nabel sichtbar. Von der hinteren, linken Schulter fällt ein Mantel herab, der den Unterkörper verdeckt. Der bartlose Kopf ist erhoben, die Züge sind scharf und derb geschnitten, das Haar kraus. Die Gestalt streckt den einen Arm vor nach der zweiten Gestalt, die nach rechts hin wegschreitet und, sich umblickend, den rechten Arm zurückstreckt. Sie ist in ein langes Untergewand und einen Mantel gehüllt, der um den Unterkörper geschlungen ist und den linken Arm bedeckt. Der Mann ist jugendlich, bartlos und hat krauses Haar. Die dritte Gestalt rechts schreitet ebenfalls nach rechts weg und wendet den Kopf zurück. Sie ist bärtig und hält den rechten Arm in der Mantelfalte erhoben. Zwischen der ersten und zweiten Figur sieht man oben eine Inschrift, die ich ☧ ΟΙ (*ώμενος τὸν ὕ*)ΔΡΩΠΩΝ lesen möchte, darunter eine Ranke mit Trauben, zwischen der zweiten und dritten Figur eine hohe Pflanze mit gegenständigen runden Blättern.

Wenn ich die Inschrift richtig lese und die Darstellung recht verstehe, so ist hier die Heilung des Wassersüchtigen dargestellt. Der Typus würde im Gegensinn ziemlich genau dem auf dem Deckel des Etschmiadsin-Evangeliars entsprechen.[1]) Der Wassersüchtige ist dort bekleidet, doch sieht man unter dem Gewand den Nabel des vorstehenden Bauches. Die rechte Hand ist offen erhoben, die linke gesenkt. Christus und sein Begleiter schreiten davon und wenden sich um, Christus, indem er dabei segnend die rechte Hand zurückstreckt.[2]) Auf der Elfenbeintafel hat Christus keinen Nimbus, auf unseren Stoff einen solchen ohne Kreuz. Wenn das auch weiter nicht auffällt, so darf es immerhin mit Rücksicht auf den Kreuznimbus, den Christus auf dem roten Stoff trägt, erwähnt werden.

Dieser blaue Stoff der Sammlung Reinhardt zeigt, nach den vorgeführten Resten zu urteilen, eine wesentlich andere Einteilung als der rote Stoff des Berliner Kunstgewerbemuseums. Die Figuren sind zum Teil ebenso gross, zum Teil haben sie nur ca. 25—40 cm Höhe. Die Szenen sind nicht in einem Langsstreifen geordnet, sondern in mehreren Streifen, die von grösseren Kreisen durchsetzt oder umfasst werden, welche wieder ornamentale Segment- und Zwickelfüllungen aufweisen. Die Gegenstände: Maria mit dem Kinde, die Verkündigung Mariae, Moses zweimal und die Heilung des Wassersüchtigen gehören wieder dem alten und neuen Testament an, schliessen sich aber im Typus enger an bekannte Darstellungen der frühbyzantinischen Kunst. An eine monumentale Verwendung kann hier nicht in dem Masse wie bei dem roten Stoff gedacht werden.

---

1) Abg. in m. Byz. Denkmäler, I, Taf. I.

2) Für andere Darstellungen desselben Gegenstandes vgl. m. Zusammenstellung Byz. Denkmäler I, S. 35 und Byz. Archiv II, S. 83.

J. C. Hinrichs, Leipzig. Lichtdruck von Meisenbach Riffarth & Co., Leipzig.

Ein Stück des Reinhardtstoffes: Heilung des Wassersüchtigen.

Leipzig, Kunstgewerbemuseum.

Ausser den beiden besprochenen Stoffen mit in blauer oder roter Farbe ausgesparten Darstellungen sind mir noch andere Stoffreste bekannt geworden, die in derselben Technik ausgeführt sind und figürliche Szenen aufweisen.

Ein grosses, von Forrer[1]) „Apostеltuch" genanntes Stück, das sich früher bei Theodor Graf in Wien befand, besitzt jetzt J. P. Richter in London. Es zeigt die nimbierten Gestalten der durch griechische Inschriften bezeichneten Apostel ΜΑΡΚΟC — ΠΕΤΡΟC — ΘΩΜΑC — etc., umrahmt von einfachen Ornamentborten, die übrige Fläche ausgefüllt mit aus Punkten gebildeten Rosetten.[2]) Die Zeichnung ist auf hellblauem Grunde weiss ausgespart.

Ein grosses Vorhangfragment, in gleicher Art und Färbung ausgeführt, erwarb R. Forrer in Achmim.[3]) Es lässt zwei nahezu lebensgrosse, reich gekleidete Gestalten vor einem Altar stehend erkennen.

[Ein jetzt verschossen grün gefärbtes Fragment, bei Todrus aus Achmim erworben und dem Berliner Kunstgewerbemuseum gehörig (86, 1080), ist ebenfalls in Leinwand ausgeführt, aber nicht gefärbt, wie die bisher vorgeführten Stoffe, sondern direkt mit Farbe bemalt. Es zeigt die Inschrift: ΪΩCΗΦ . ? . . ΙЄ ΒΑЄ | ΠΩΝ ЄΝ ? | ΠΝΙΙΟΝ. Darunter wird der obere Rand eines Lagers und der erhobene Arm einer Gestalt mit kurzärmeligem Gewande sichtbar. Es soll also, was ja öfter vorkommt, der Josef des alten (oder der des neuen Testamentes?) träumend dargestellt sein, wozu, auch wenn man einen vermittelnden Traumgott[4]) oder Engel annimmt,[5]) die erhobene Hand nicht passen will.]

## Technik und kunstgeschichtliche Bedeutung dieser Stoffe.

Fassen wir zusammen. Die vorgeführten Stoffe aus Ägypten zeigen in abwechselnd kontourierender oder malerischer Technik und verschiedener Anordnung Darstellungen des alten und neuen Testamentes. Man gewinnt angesichts dieser wenigen, allein in den letzten Jahren, seit man diese Dinge zu beachten begonnen hat, zu Tage getretenen Reste den Eindruck, dass damit ein bisher völlig unbekanntes Kunstgebiet erschlossen ist, dem die grösste Bedeutung für die Feststellung des Bilderkreises der christlichen Kunst des Orients zugemessen werden muss. Was haben wir denn bisher von diesen Dingen gewusst? Immer wieder sind es die Miniaturen der syrischen Bibel des Rabula von 568 und die Schnitzereien der sog. Maximianskathedra, die als datierte Stützpunkte — der Elfenbeinthron vielleicht nicht einmal mit Recht — dienten. Danach gruppieren wir alles übrige: die Ampullen von Monza, die Miniaturen des Etschmiadsin Evangeliars, die Elfenbeine u. s. w. Seit Jahrzehnten stockt die Forschung: über Datierung und Lokalisierung von Cyclen wie desjenigen

1) Die Zeugdrucke der byz. etc. Kunstepochen S. 11, Die Kunst des Zeugdruckes S. 10 (die hier erwähnte Publikation in der Röm. Quartalschrift kann ich nicht finden).

2) Abb. dieses Musters bei Forrer, Die Zeugdrucke, Taf. II, 2.

3) Erwähnt ebenda S. 11. Die Randborte abg. Taf. II, 3.

4) Wie bei Pharao auf der sog. Maximianskathedra Garr. 422, 2.

5) Auf demselben Stuhle, Garr. 417, 3.

der Wiener Genesis, der Josuarolle, des Codex Rossanensis, der Holzreliefs der Sabinathür und viele Einzelwerke sind wir heute ebenso im Unklaren wie in Waagens, Schnaases und Ungers Zeit. Niemand hat ein Gefühl der Sicherheit.

In den gefärbten Stoffen aus Ägypten bietet sich nun eine Typengruppe, die, wenn auch zunächst nicht sicher datiert, doch wenigstens sicher in den Orient, u. zw. nach einem bestimmten Teil, Ägypten, zu lokalisieren ist. Hier wird der Hebel zunächst einzusetzen sein. Verfolgen wir diese bisher reichste Gruppe unter den ägyptischen Funden mit figürlichen christlichen Darstellungen; vielleicht giebt sie mit der Zeit einen Schlüssel zu einer der dunkelsten Fundamentkammern des Aufbaues der Kunstentwicklung überhaupt ab.

Die bisher bekannten Stücke sind alle in Ägypten gefunden. Von mehreren wissen wir sicher, dass sie aus Achmim stammen, die anderen sind im ägyptischen Antiquitätenhandel erworben, kommen daher wahrscheinlich auch aus Achmim oder dem Fajum. Achmim-Panopolis wird schon von Strabo (XVII p. 813) der alte Wohnort der Leinenweber genannt. Champollion nimmt das als eine Übertragung auf den Einzelfall: ganz Ägypten sei durch seine Leinenweberei berühmt gewesen.[1]) Amélineau sieht den Ausspruch für mehr als eine Phrase an: noch heute erfreue sich Achmim durch bestimmte Gewebe eines besonderen Rufes in Ägypten.[2]) Die besprochenen Stoffe sind alle in der einfachsten Leinwandbindung, ein Faden oben, einer unten sowohl nach der Kett-, wie nach der Schussrichtung hergestellt. Das Material ist eine Pflanzenfaser. Erst das fertige Gewebe wurde dann gefärbt, wobei die Zeichnung in der ursprünglichen Farbe des Stoffes ausgespart stehen blieb. So vereinigt sich Alles, der Fundort und die Technik, um die Annahme zu rechtfertigen, dass wir in den Stoffen Belege der nach Plinius in Ägypten geübten Technik vor uns haben, bei der die Zeichnung durch farbenzehrende Mittel im kochenden Farbkessel derart zurückgehalten wurde, dass das Gewebe, obwohl nur eine Farbe im Kessel war, doch zweifarbig d. h. die Zeichnung in der Naturfarbe des Stoffes, der Grund gefärbt daraus hervorkam:

„Pingunt et vestes in Aegypto inter pauca mirabili genere candida vela, postquam attrivere, inlinentes non coloribus sed colorem sorbentibus medicamentis. hoc cum fecere non apparet in velis, sed in cortinam pigmenti ferventis mersa post momentum extrahuntur picta. mirumque, cum sit unus in cortina colos, ex illo alius atque alius fit in veste accipientis medicamenti qualitate mutatus, nec postea ablui potest. ita cortina non dubie confusura colores, si pictos acciperet, digerit ex uno pingitque, dum coquit, et adustae eae vestes firmiores usibus fiunt quam si non urerentur".[3])

Die Nachricht des Plinius bezeugt das hohe Alter der Technik, in der unsere ägyptischen Stoffe ausgeführt sind. Wir können sie so hoch in christliche Zeit hinaufdatieren, als wir nur wollen, d. h. als künstlerische und ikonographische Gesichtspunkte es zulassen. Wie weit anderseits heruntergegangen werden darf, dafür haben wir keine

---

1) L'Égypte sous les Pharaons I, 257.

2) La Géographie de l'Égypte 21. Vgl. auch Forrer, Die Gräber- und Textilfunde von Achmim-Panopolis 11.

3) Plinius nat. hist. XXXV, 11, 42 ed. Mayhoff V, 285. Vgl. Näheres bei Forrer, die Kunst des Zeugdruckes 7 ff.

so bestimmten Anhaltspunkte. Epiphanios, Bischof von Cypern († 402) meint wohl einen solchen Stoff, wenn er in einem Briefe vom Jahre 394 an Johannes, den Bischof von Jerusalem, von einem gefärbten und bemalten Vorhang (velum tinctum atque depictum) spricht, der in der Thür der Kirche von Anablatha in Palästina hing mit dem Bild eines Menschen, gleichwie das Christi oder eines Heiligen.[1]) Solche einfach durch Färben ägyptischer Leinwand hergestellte Malereien meint wohl auch Paulinus von Nola (410—431), wenn er unter den der Kirche von Nola gemachten Geschenken ‚vela ... seu puro splendida lino || sive coloratis textum fucata figuris,[2]) anführt.

In der Charta Cornutiana vom Jahre 471 werden seidene, halbseidene und leinene Vorhänge als Geschenke für die höchsten Feste, die gewöhnlichen Feiertage und Wochentage[3]) genannt. Noch Papst Hadrian (772—725) schenkte bei der grossen Verteilung von kostbaren Stoffen für die Festtage an die römischen Kirchen an jede Titelkirche auch zwanzig leinene Vorhänge für die Wochentage.[4]) Diese Nachrichten werden jetzt ergänzt durch die oben vorgeführten Funde aus Ägypten, deren Technik Plinius als eine spezifisch ägyptische beschreibt. Man möchte geneigt sein anzunehmen, dass wir es hier mit einem der wichtigsten Exportartikel Ägyptens zu thun haben, und dass die Malereien nach Anablatha, Nola und Rom vom Nil aus importiert wurden.

Damit aber würde sich vielleicht zum Teil eine sehr wichtige entwicklungsgeschichtliche Thatsache erklären lassen. Im Rahmen der altchristlichen Kunst, wenigstens von Rom, wird im vierten und fünften Jahrhundert ein auffallender Umschwung im Grundcharakter der bildenden Kunst beobachtet, kurz gesagt, das Einsetzen eines mehr dogmatisch historischen, auf monumentalen Ausdruck gerichteten Geistes an Stelle des naivsymbolischen der Katakomben-Malereien und Sarkophage. Man halte dazu, was schon von F. X. Kraus behauptet worden ist, dass die Wandmalerei viele Jahrhunderte hindurch, selbst noch in der Glasmalerei des 13. und 14. Jahrhunderts, die Erinnerung an die Teppichmalerei bewahrte, mit der die Innendekoration der altchristlichen Kirchen begonnen habe.[5]) Nun, für diese Ausstattung der Kirchen scheint ägyptische Importwaare verwendet worden zu sein, u. zw. zum Teil wenigstens von der Art wie die eben vorgeführten Stoffe, welche die Hauptbedingung erfüllen, d. h. die der monumentalen Aufgabe entsprechende Grösse haben. Diese die Kunstentwicklung auch des 4. und 5. Jahrhunderts zum Teil wesentlich beeinflussende Stellung Ägyptens würde nur der Bedeutung entsprechen, die selbst der eifrigste deutsche Vorkämpfer für die herrschende Stellung Roms in der Kunstentwicklung und dessen führende Rolle, F. X. Kraus, schon in seiner Geschichte der christlichen Kunst zwischen den Zeilen, neuerdings in der Besprechung einer meiner Vorarbeiten über ägyptische Kunst ausdrücklich, wenigstens für die ersten drei

---

1) Davon war in anderem Zusammenhang bereits oben S. 103 f. die Rede. Dort auch das Citat.

2) Poem. VIII, 31 (Migne, lat. LXI, 491). Vgl. Kraus Gesch. I 390. Beissel, Bilder 275.

3) Vgl. Duchesne, Liber pontificalis I, CXLVI (nach Beissel, Bilder 265).

4) Beissel, Bilder 264. Vgl. oben S. 90.

5) a. a. O. 390 allerdings auf Grund einer misverstandenen Stelle des Asterios. Davon unten S. 116 2.

Jahrhunderte, zugeben musste.[1]) Ich weiss nicht, ob diese schroffe Beschränkung auf Ägypten richtig ist.[2]) Jedenfalls steht für die ältere Zeit unter den hellenistischen Gebieten Ägypten obenan.

Der eigenartige Charakter der durch den roten Stoff des Berliner Museums vertretenen Kunstrichtung äussert sich am stärksten in den bärtigen Kopftypen des Petrus und Habakuk. Diese Köpfe sind weder römisch noch ausgesprochen byzantinisch. Man würde sie vielleicht in der Haar- und Barttracht vergleichen können mit der Mode unter Marc Aurel, wie man sie auf seiner Säule und seinem Bogen, dann an dieses Kaisers und des Commodus Büsten beobachten kann. Trotzdem ist die Ausführung freier, flotter, mehr hellenistisch individueller als in Rom oder später in Konstantinopel. Ich möchte ihr am ehesten unmittelbar vergleichen die Köpfe der beiden bärtigen Gestalten des Dreivereins auf der einen Schmalseite des Sarkophages von Selefkieh (Vgl. oben S. 47 f.). Anders ist es bei dem blauen Stoff aus der Sammlung Reinhardt. Er fügt sich in den Typen besser in den altbyzantinischen Kreis, den wir um die sog. Maximianskathedra, die Elfenbeinpyxiden u. a. gebildet haben. Ich möchte den roten Stoff für älter halten und dem vierten Jahrhundert etwa zuschreiben. Der Kreuznimbus und die Flügel des Engels sind dem, da es sich um ein orientalisches und nicht um ein römisches Kunstwerk handelt, nicht entgegen.[3]) Doch ist das ein Datierungsversuch, der zunächst nur die Frage in Fluss bringen, Zustimmung oder Widerspruch herausfordern soll. Das Richtige wird so eher gefunden werden. Hoffentlich bringen die nächsten Jahre noch anderes Material über die christliche Kunst des Orients. Dann werden sich auch die ersten hier gegebenen Stichproben klarer herausarbeiten lassen.

---

## Anhang: Mannigfaltigkeit der Technik der Malerei im Oriente.

Ich habe im Vorstehenden eine Maltechnik vorgeführt, die sehr verbreitet gewesen sein muss und deshalb erhöhte Beachtung verdient, weil sie auch zu monumentalem Gebrauch geeignet war. Es scheint mir am Platz, anhangsweise noch über einige andere im Orient angewendete Maltechniken zu handeln, von denen wir Nachrichten oder erhaltene Denkmäler haben und mit deren Schöpfungen zu rechnen ist, wenn man sich ein klares Bild wird machen wollen von dem grossen Reichtum, dem ausgedehnten Typenkreise und den entwicklungsgeschichtlich wirksamen Kräften besonders der Kunst des 4. und der folgenden Jahrhunderte. Es liegt mir fern, an dieser Stelle mehr als einige Beispiele zu geben, möchten sie eine Anregung in der Richtung werden, dass auch andere Kunsthistoriker sich ernstlich mit diesen Dingen zu beschäftigen anfangen.

1) Repertorium für Kunstwiss. XXIII, 49. Vgl. oben S. 2.

2) Im 4. und 5. Jahrhundert hat jedenfalls Syrien stark an der Bildung der neuen historisch gedachten Typen mitgearbeitet. Die Richtung der Schriftauslegung in Antiocheia und die bis jetzt nachgewiesenen syrischen Denkmälern sprechen sehr entschieden dafür.

3) Vgl. oben S. 26 f., 60.

## Gewirkte oder gewebte Stoffe.

Zunächst sind es die Stoffe mit eingewirkten oder gewebten figürlichen Darstellungen und Ornamenten, deren ungeheure Masse uns jetzt, aus ägyptischen Gräbern wieder erstehend, überschwemmt. Leider hat noch niemand es unternommen, die zweifellos christlichen Stücke zusammenzustellen und so ein ganz neues vielversprechendes Gebiet zu eröffnen. Die Zahl der figürlichen Darstellungen ist im Verhältnis zu jener der rein ornamentalen Stücke fast verschwindend gering. Ich erwähne nur einige Proben mit christlichen Szenen; hoffentlich findet sich bald jemand, der das ganze Material systematisch durcharbeitet und eine vollständige Liste bietet. Der Nimbus an und für sich ist für den biblischen Inhalt nicht entscheidend.

Abb. 44: Geschichte des ägyptischen Josef. Petersburg, Sammlung Golenischtscheff: Wirkerei.

Wir müssen unterscheiden zwischen den gewöhnlichen in Wirktechnik hergestellten Wollstoffen und den eigentlich gewebten, kostbaren Seidenstoffen. Daneben wird immer noch Bedacht zu nehmen sein auf andere Techniken wie z. B. die Stickerei [1]).

1. Wollstoffe: Polymita.[2]) Sie wurden stark exportirt. Auf ihnen waren durch wechselnden farbigen Einschlag bunte Figuren gebildet. Die Hauptmasse der Funde aus den Gräbern des Fajum, aus Sakkara und Achmim gehört dieser Gruppe an. Sie haben zumeist kleineren Umfang; eine seltene Ausnahme bildet der 3,71 m hohe Vorhang im Besitze von Theodor Graf in Wien.[3])

Altes Testament. Der Schöpfer (Christus), den Tieren Namen gebend, ist (nicht sicher) dargestellt in einem sehr rohen Stück des Grassi-Museums (XXIV, 60) in Leipzig. Die Geschichte des ägyptischen Josef auf einem sehr wertvollen runden Einsatz der Sammlung Golenischtscheff in Petersburg.[4]) Ich bilde es hier als ein Beispiel dieser Art Malerei, in deren Ausdrucksweise wir uns erst einleben müssen, ab (Abb. 44). Man sieht in der Mitte den von den Garben und von Sonne, Mond und

1) Vgl. dazu Arculfs Bericht von einem Linnentuch in Jerusalem mit eingestickten Figuren Christi und der Apostel.

2) Plinius nat. hist. VIII, 48, 74 ed. Mayhoff II, 104. Vgl. über diese Stoffe auch Marquardt, Das Privatleben der Römer I (2. Aufl. v. Mau), S. 531 f.

3) Veröffentlicht von Swoboda in der Archäol. Ehrengabe für De Rossi, 95 f.

4) Meine Abbildung nach Golenischtscheff, Archäol. Resultate einer Reise nach Ägypten (russ.), Taf. V, 4.

Sternen träumenden Josef (Gen. 37, 7 und 9), ringsherum zahlreiche Einzelszenen und zwar von oben nach rechts herum: Jakob beauftragt Josef, Josef kommt zu den Brüdern, wird in die Grube gesenkt und verkauft, Ruben zerreisst seine Kleider, die Reise der Midianiter und die Potipharszene. Dazu der breite Rand mit beachtenswerten Ornamenten.

Neues Testament. Christus auf einem Streifen, den Gerspach abbildet.[1]) Die Geburt Christi nach Mitteilungen von Brugsch Bey im Museum zu Kairo (Gise). Sehr interessant scheinen mir Stücke in der Sammlung für christliche Archäologie an der Universität Berlin, worauf vielleicht die Verkündigung und eine Scene mit der inschriftlich bezeichneten Martha dargestellt sind. W. de Bock ferner hat ein Stück mit einem schönen Engel abgebildet.[2]) Die ägyptische Abteilung des Berliner Museums besitzt die Darstellung von Petrus und Paulus, die durch Inschriften gekennzeichnet sind (Abb. 45).[3]) Sie stehen einander, mit Rollen in den Händen und durch eine Pflanze getrennt, gegenüber. Am Gewande des Paulus bemerkt man den Buchstaben H. Dieses Innenfeld ist in violetter (Purpur-) Wolle, der Rand rot, braun und grün durchgeführt. Ein wertvolles Stück mit den inschriftlich bezeichneten Heiligen Theodoros und Helena[4]) befindet sich im Kunstgewerbemuseum in Hamburg (1889, 47). Die beiden Gestalten stehen in einem mittleren Medaillon von Epheu; in den Ecken sieht man nackte Figuren auf Delphinen, den viereckigen Rand bildet eine gelbe Ranke. In der Sammlung Reinhardt (Nr. 734) sah ich ein Rundbild mit einem Reiter, der die Lanze nach einer Schlange stösst und von zwei Putten gekrönt wird. Es könnte Georg sein, weil links neben ihm ein Kreuz erscheint. Für die Sammlung Forrer verweise ich auf die Zusammenstellung von Ehrhard in der Theologisch-praktischen Monatsschrift IV, S. 449 f. Nilschlüssel, Kreuze und andere Symbole sind häufig, darauf gehe ich hier garnicht ein.

II. Seidenstoffe. Die reiche Anwendung wird bezeugt allein schon durch den oben zitierten Bericht des Paulos Silentiarios über die Vorhänge am Altar der Sophienkirche. Erhalten sind u. a. in dem berühmten Schatze der Kathedrale von Sens Stücke, die, inschriftlich beglaubigt, die Sendung Josefs durch seinen Vater zu den Brüdern, den ihm Auskunft gebenden Mann (Engel) und die Ankunft bei den die Schafe weidenden Brüdern darstellen (Abb. 46).[5]) Für das Neue Testament enthält die Sammlung Forrer wertvolle Belege, besonders ist der von ihm Pallium pontificum genannte Streifen hervorzuheben.[6])

Auf eine Gruppe dieser figurierten Stoffe, solche, die für Kleider benutzt wurden, wie z. B. dem Gewande der Theodora in dem Mosaik von S. Vitale, worauf die Anbetung der Könige erscheint[7]), bezieht sich nun auch eine oft zitierte Stelle

1) Les tapisseries coptes Nr. 108.

2) Von koptischer Kunst (russ.), Taf. XX, 46.

3) Ich verdanke die photographische Aufnahme Herrn Prof. Nikolaus Müller in Berlin.

4) . . . ΠΙΟC ΘЄΟΔΟΡΟ . und ΗΛ . . . ЄΛЄΝΗ, letztere nicht im kaiserlichen Costüm.

5) Meine Abbildung nach Chartraire et Prou, Note sur un tissu byzantin du trésor de la cathédrale de Sens. Mém. de la Soc. nat. des Ant. de France XVIII pl. VII.

6) Forrer, Römische und byzantinische Seidentextilien Taf. XVI f., Die frühchristl. Altertümer Taf. XVI.

7) Garr. 264, 2.

Abb. 45. Berlin, Kgl. Museen, Ägyptische Abteilung: Gewirkter Einsatz mit Petrus und Paulus.

in den Homilien des Bischofs Asterios von Amaseia († ca. 410), einer Stadt im nördlichen Kleinasien. Ich gebe diese hier in einer philologisch genauen Übersetzung, die Bruno Keil freundlich besorgt hat. Sie wird den Fachgenossen will-

kommen sein, wenn sie erkennen, welche Schlüsse man bereits aus einer nicht ganz richtig übersetzten Stelle gezogen hat.

Asterios Homil. I (*εἰς τὸν πλούσιον καὶ τὸν Λάζαρον*) Migne Patrol. Gr. XL S. 165C—167C. „Und noch eine zweite Klasse ist in ihrem Herzen voll von Bewunderung für die gleiche Eitelkeit; nein, in noch höherem Masse üben diese Menschen das Schlechte; denn nicht einmal in den angegebenen Grenzen halten sie ihr thörichtes Trachten. Eine Art nichtiger und überkünstelter Webekunst haben sie erfunden, welche durch Verschlingung von Faden und Einschlag Wesen und Werk der Malerei nachahmt und aller Lebewesen Gestalten den Kleidern einzeichnet. Mit dieser Kunst bringen sie das farbenprangende, mit unzähligen Bildern verzierte Gewand für sich wie für ihre Weiber und Kinder zustande, und schliesslich ist es doch nur Spielerei und nichts Ernstes von Schaffen. Weil unermesslich ihr Reichthum, missbrauchen sie ihre Lebenszeit (um Eitles zu schaffen), statt sie (recht) zu gebrauchen. Sie stellen dem Gebot des Paulus ein ander Gesetz entgegen, sie kämpfen an gegen die Stimmen gottbegeisterster Männer, und das nicht mit geschriebenem Worte, sondern mit der That; denn was jener mit Worten verbot, das bringen diese zur Geltung und Herrschaft durch ihr Wirken. Wenn sie sich nun also angethan sehen lassen, werden sie wie angemalte Wände von den Begegnenden beschaut, auch umschwärmen sie wohl die Kinder auf der Strasse, lachen sich gegenseitig an, zeigen mit den Fingern nach den Bildern auf den Kleidern, laufen ihnen nach und lassen lange nicht ab von ihnen. Da giebt es Löwen und Panther und[1]) Bären und Stiere und Hunde, Wälder und Felsen und Jäger und die ganze Naturschilderei der Malerei. Wirklich, man könnte zu dem Glauben kommen, die Malerei wäre nicht nur dazu da, dieser Männer Häuser und Wände zu schmücken, sondern auch ihre Kleider und die Mäntel darüber.[2]) — Wer jedoch von euch[3]) reichen Männern und Frauen fromme Vorsicht in etwas üben wollte, der machte sich aus der heiligen Geschichte eine Auswahl und überwies sie dem Weber zur Darstellung. Er nahm ihn selbst da, unsern Gesalbten, im Kreise seiner Jünger und jedwede Wunderthat, wie die Erzählung sie berichtet. Da sieht man das Hochzeitsmahl in Galiläa und die Wasserkrüge, und wie der Gebrechliche auf den Schultern sein Bette trägt, wie der Blinde mit dem Koth geheilt wird, wie die Frau mit dem Blutflusse den Saum des Kleides (Christi) ergreift, wie die Sünderin hin zu den Füssen Jesu sinkt, wie aus dem Grabe Lazarus zum Leben wieder zurückkehrt. Und indem sie dieses thun, glauben sie fromm zu sein und in Gott gefällige Gewänder sich zu kleiden. Wollen sie meinen Rat hören, so sollen sie diese Kleider verkaufen und dafür ehren,

---

1) Ich schreibe *παρδάλεις ⟨καὶ⟩ ἄρκτοι*; das Polysyndeton ist grammatisch wie stilistisch gefordert.

2) *τοὺς χιτῶνας καὶ τὰ ἐπ' ἐκείνοις ἱμάτια* lese ich; *ἐν ἐκείνοις* Combefis; *ἐν* giebt keinen Sinn; der Mantel liegt auf dem Kleide. (Diese Stelle übersetzt F. X. Kraus, Gesch. I, 389: „Nicht blos Wände und Häuser sind mit [so figurierten] Stoffen bekleidet, sondern auch die Menschen in ihren Tuniken und Oberkleidern." Auf diesem Wege entstand mit Bezug auf Asterios die Legende von den für die Innendekoration der Kirchen hergestellten Wandteppichen und dem Verzeichniss der Bildercyclen, die man auf den zur Bekleidung der inneren Kirchenwände bestimmten Teppichen gestickt haben soll (Kraus I, 62). So auch nach Kraus De Rossi Bull. I, 1871, S. 61. Danach dann bei M. G. Zimmermann, Giotto I, 4. J. Strz.)

3) Ich sehe keinen Grund, das *ἐν ὑμῖν* zu streichen.

was Gott nach seinem Bildniss lebend schuf. Nein, macht kein Bildniss von Christus — denn es genügt ihm, dass einmal er die Erniedrigung in Leibesgestalt, die er freiwillig uns zu Liebe auf sich nahm, ertrug; in deinem Herzen trag das

Abb. 46: Sens, Schatz der Kathedrale: Seidenstoffreste, Geschichte des ägyptischen Josef.

körperlose Gotteswort, wie du's mit Denken nur erfassest, herum.[1]) Nicht auf den Kleidern habe den Gebrechlichen, dafür suche den Kranken auf, der darnieder liegt. Betrachte nicht immer das Weib mit dem Blutflusse, dafür übe Mitleid an der betrübten Wittwe. Sieh nicht so genau die Sünderin an, die zu den Füssen des Herrn

1) Das übersetzt F. X. Kraus, Gesch. I, 62: „Male Christum nicht, denn dazu ist seine Menschwerdung zu niedrig, aber trage seine Worte in deinem Herzen". J. Strz.

liegt, dafür vergiess heisse Thränen in Zerknirschung über deine eigenen Sünden. Zeichne nicht die Auferstehung des Lazarus von den Todten, dafür bereite hier tüchtig deine Verteidigung für deine Auferstehung. Trag den Blinden nicht auf deinem Rocke umher, dafür tröste durch Wohlthun den Blinden, der da lebt. Male nicht die Körbe mit den aufgesammelten Brosamen[1]), gieb dafür den Hungernden zu essen. Führe nicht mit dir auf dem Mantel die Krüge umher, die er in Kana in Galiläa füllte; gieb dafür dem Durstenden zu trinken."

## Eigentliche Gemälde auf Leinwand.

Die oben besprochenen einfarbigen Stoffe mit ausgesparten Zeichnungen kann man nicht eigentlich Gemälde nennen. Es ist jedoch kein Zweifel darüber möglich, dass es auch wirkliche Bilder auf Leinwand gegeben hat. Den Beleg dafür möchte ich an der Hand des Berichtes geben, den der bereits einmal zitierte Bischof Asterios von Amaseia von Gemälden in Chalcedon, einer Stadt Konstantinopel gegenüber auf der asiatischen Seite (Kadikjöi), giebt. Diese Beschreibung ist besonders dadurch bekannt geworden, dass sie bei den Verhandlungen des zweiten Konzils von Nikaia mehrfach in die Diskussion gezogen wurde.[2]) Asterios beschreibt einen Cyklus von vier Szenen aus dem Martyrium der hl. Euphemia, der Ortsheiligen von Chalcedon: 1. Euphemia vor dem Richter, eine Szene, die Kenner an die Pilatusszenen im Codex Rossanensis erinnern wird. 2. das Ausschlagen der Zähne, eine krass realistische Darstellung, die man dem 4. Jahrhundert nicht zutrauen würde. 3. Euphemia im Kerker und 4. die Heilige betend auf dem Scheiterhaufen. Dazu eine Einleitung, ein Werturteil über diese Gemälde, das wegen des Vergleiches mit der altgriechischen Kunst und dem Mangel eines Bezuges auf die behaupteten Kunstgrössen Roms[3]) interessant ist.

Über die Technik dieses Gemäldecyklus lässt Asterios keinen Zweifel; sie waren auf Leinwand umrissen, die Blutstropfen erschienen sehr natürlich aufgesetzt und die Flammen des Feuers mit roter, rings aufglänzender Farbe lebendig gebildet. Wir werden es also wohl mit einem enkaustischen Gemälde auf Leinwand zu thun haben.

Ich teile diesen Bericht des Asterios wieder in einer Übersetzung mit, die Bruno Keil mit der grössten Gewissenhaftigkeit angefertigt hat und für deren Treue er einsteht.[4])

---

1) Ganz grob hat Paniel, Pragmat. Gesch. der christl. Beredsamkeit I, 573, wo einzelne Stücke dieser 1. Homilie mitgetheilt sind, missverstanden: *μὴ τοὺς κοφίνους ζωγράφει τῶν λειψάνων*, wenn er übersetzt: „Für was Reliquienkasten malen?"

2) Siehe die übernächste Anmerkung Keils, der auch wegen der eben zitierten 1. Homilie noch auf Tillemont, Mémoires pour servir à l'histoire ecclés. X 413 f. 409 verweist.

3) Siehe mein Vorwort.

4) Diese Rede ist zuletzt bei Migne Patr. Gr. XL 333—337 gedruckt als 11. Homilie unter den Werken des Asterios. Der Druck ist natürlich einfache Wiederholung aus Combefis, Auct. I, 208—212 samt den Anmerkungen S. 258 ff. Combefis (S. 207) hat den ersten der in den Akten des 2. Nicänischen Konzils enthaltenen Texte mit zwei Pariser Hss. verglichen; welchen wissen wir nicht; in drei Hss. der Pariser Nationalbibliothek (Fonds grec 950. 1177. 1528) ist die Rede überliefert. Dazu hat er aus der Nebenüberlieferung einen Text

„Jüngst[1]) las[2]) ich, ihr Männer, den Demosthenes, den gewaltigen Redner und gerade die Stellen, worin er mit giftigen Sätzen den Äschines trifft. Und da ich lange Zeit mit der Rede mich beschäftigt hatte und dadurch befangen im Kopfe mich fühlte, hatte ich das Bedürfnis nach Ausspannung und Bewegung, um den angegestrengten Geist etwas zu befreien. Ich liess[3]) die Studierstube, ging mit den Freunden ein wenig auf dem Marktplatz auf und ab und begab mich schliesslich von da in das Gotteshaus, um daselbst in Ruhe mein Gebet zu verrichten. Als ich das gethan und nun eine der bedeckten Hallen[4]) durchschritt, erblickte ich darin ein

heran gezogen, der von Nikephoros im 2. Antirrheticus gegeben sein soll, woraus er auch die Einleitungsworte des Nikephoros mitteilt. Ich finde weder in dem 2. Antirrheticus noch überhaupt im gesamten Nikephoros (Patrol. Gr. C) die Asteriosrede ausgeschrieben; S. 364 C Migne wird kurz nach dem Gedächtnis citiert: *εἶδον ἐκεῖ γραφήν τινα*, weiter nichts. Dieses Citat steht allerdings im 2. Antirrheticus. Entweder hat also Combefis eine völlig andere Fassung dieser Schrift gehabt, oder er hat sich im Schriftsteller überhaupt geirrt. Ich kann die Varianten, die er als 'S. Niceph.' giebt, mithin nicht kontrollieren. Hss. stehen mir nicht zu Gebote; der Text ist also eklektisch zu gestalten. — Zu Hilfe kommt, dass die Rede, wie gesagt, zweimal in den Akten der 2. Nicänums enthalten ist: Mansi SS. Conc. XIII, S. 16. 17 und S. 308. 309, an letzterer Stelle fehlt die Einleitung vor der eigentlichen Ekphrasis. Die alten lateinischen Übersetzungen ergeben nichts für die Emendation. Ob die Ekphratis zu den 9 von I. G. V. Engelhardt in drei Erlanger Programmen (1830. 1832. 1833) übersetzten Stücken gehört, kann ich nicht feststellen, da die hiesige Bibliothek diese Programme nicht besitzt. Paniel, pragmatische Geschichte der christlichen Beredsamkeit u. s. w. I, 2 S. 562 ff. kommt mehrfach auf die Rede zu sprechen und erklärt sie für die schwächste der uns erhaltenen Schriften des Bischofs; das Urteil ist unrichtig, weil die Ekphrasis nicht in Vergleich mit Homilien gestellt werden darf. Zweck und Stil beider Litteraturgattungen sind grundsätzlich verschieden. Als Ekphrasis gehört sie entschieden mit zu den besseren ihrer Art, schon wegen der Mässigung in der Sprache; man vergleiche nur die Geziertheit der kurzen in der 7. Homilie (*εἰς τὸν ἐκ κοιλίας τυφλόν*) eingelegten Ekphrasis (S 253. 256 Migne). Sie wird daher nicht blos als Beweisstück im Bilderstreit erwähnt, sondern auch als litterarisches Denkmal, und zwar von einem auf dem Gebiete der Stilkritik vollgültigen Richter, nämlich Photios, der ihrer in der Quaest. Amphil. S. 1161 Migne und mit besonderem Lobe Bibl. S. 503b 14 Bk. gedenkt. So ist sie auch in die rhetorische Sammlung des Codex Scorialensis Y II, 10 (Fol 200 v. *Ἀστερίου ἐπισκόπου Ἀμασείας ἔκφρασις εἰς Εὐφημίαν τὴν μάρτυρα*; vgl. Miller, Catalogue de l'Escurial S. 207; Krumbacher, Byz. Litt. S. 474 f.) gekommen. In welchen Lebensabschnitt des Asterios die Rede fällt, ist vorläufig nicht zu sagen; lächerlich ist, dass nach dem Vorgange von Tillemont a. a. O. S. 413 auch noch Paniel a. a. O. wegen der Eingangsworte *πρώην . . Δημοσθένην εἶχον ἐν χεροί* sie in die Jugendzeit setzt. Diese Frage kann nur gelöst werden, wenn überhaupt einmal in dem Nachlass des Asterios das Echte und Unechte geschieden und ein wirklich kritischer Text vorhanden ist. Der Schriftsteller fordet, aber lohnt auch philologische Arbeit; er ist Attizist, und zwar geht seine Bildung auf die Rhetorik zurück (Phot. Bibl. 502b 32), wo Basilius und Chrysostomos mit ihrer Redekunst wurzeln. Seine kulturgeschichtliche Bedeutung ist anerkannt. — In den textkritischen Anmerkungen habe ich folgende Abkürzungen gebraucht: $C$ = Combefis d. h. die beiden Parisini; $N$ = die von Combefis als aus Nikephoros angeführte Varianten; $M^1$ und $M^2$ = die beiden Texte bei Mansi; diese korrigieren sich gegenseitig zu einem Texte = $M$. Die von mir aufgenommene Lesart steht an erster Stelle.

1) *πρώην μὲν ὦ C*: *μὲν* fehlt $M^1$.

2) *εἶχον* $M^1$: *ἔχων C*.

3) *προελθὼν δὲ τοῦ δωματίου C*: *προελθὼν καὶ δωματίου* $M^1$.

4) *ἕνα δὴ τῶν ὑποστέγων δρόμων C*: *ἕνα δὴ τ. ὑ. δρόμον* $M^1$. Es ist nichts zu ändern; *δρόμον βαδίζειν* ist gut. Die Kolonnade schliesst sich an die Kirche an; denn er bezeichnet als selbstverständlich (*δὴ*), dass er nach dem Gebet darin wandelt. Das Grabmal (*θήκη*, wie oft in späteren Inschriften) der Euphemia befindet sich *πλησίον τοῦ ἱεροῦ*, entweder in den Säulengang eingebaut oder an ihn angelehnt; denn das Gemälde ist in der Halle selbst und zugleich *αὐτοῦ που περὶ τὴν θήκην* zu sehen.

Gemälde, dessen Anblick mich mächtig ergriff.[1]) Für ein Werk des Euphranor hätte man es halten können oder eines jener Alten, welche die Malerei zur Blüte gebracht und fast lebende Gemälde geschaffen haben. Bitte, tritt herzu — an Zeit fehlt es jetzt ja nicht für die Erzählung —, ich will das Gemälde beschreiben; denn nicht geringer als der Maler bezaubernde Kunstmittel sind die, welche uns, den Dienern der Musen, zu Gebote stehen.

Ein frommes Weib war es, eine Jungfrau, unbefleckt,[2]) die ihre Keuschheit Gott geweiht; Euphemia heissen sie sie. Als einst ein Gewaltherrscher die Gläubigen verfolgte, wählte sie gar mutvoll den Todesgang, und ihre Mitbürger und Genossen in dem Glauben, für welchen sie gestorben war, bewunderten den Mut zugleich und die Heiligkeit der Jungfrau, also dass sie nahe bei dem Heiligtume ihr das Grab erbauten, darinnen den Sarg niedersetzten und nun sie verehren und alle Jahre ihr ein Fest feiern, zu dem das ganze Volk gemeinsam[3]) sich versammelt. Die Verkünder der heiligen Gotteslehre ehren im Predigtwort allzeit ihr Andenken, und voll Eifer lehren sie das zusammengeströmte Volk, wie sie den Kampf der Duldung durchrang. Aber auch der Maler an seinem Teile hat mit seiner Kunst nach Kräften die Geschichte auf Leinwand umrissen und eben dort dicht bei dem Grabe das heilige Bild geweiht. So aber sieht sein Werk aus.

Hoch auf dem Throne sitzt ein Richter, zornig blickt er und feindlich auf die Jungfrau; denn auch mit ihrem todten Stoffe weiss die Kunst, wenn sie nur will, zu zürnen. Dazu die Begleiter des Beamten und Soldaten in grosser Menge. Die Protokollführer[4]) tragen Tafeln und Griffel; der eine von ihnen hebt von der Wachsfläche seine Hand und blickt, sein Antlitz ganz dabei herumwendend, gar zornig auf die Angeklagte, als ob er sie[5]) auffordern wollte, lauter zu sprechen, damit er nicht, wenn sein Gehör ihn im Stiche liesse, Falsches und Ungenaues niederschriebe. Die Jungfrau aber steht vor uns in dunklem Kleide und Mantel, die ihren glaubensvollen Sinn erkennen lassen.[6]) Der Maler dachte sie sich auch im Antlitz von zarter Feinheit, ich denke sie mir im Herzen geschmückt mit der Tugenden Schönheit. Es führen sie aber zwei Soldaten vor den Richter, der eine zerrt nach vorn, der andere drängt von hinten nach. Es mischt in der Jungfrau Wesen sich Schamhaftigkeit mit Festigkeit. Denn auf den Boden hält sie das Auge gesenkt, als ob sie vor den Männerblicken errötete; doch unerschrocken steht sie vor uns, kein Furchtgefühl[7]) empfindet sie in Erwartung der Verhandlung. Bis dass ich dies er-

---

1) *εἶλεν CM*$^1$: *εἶχεν N.*

2) *ἀκήρατος CM*: *ἀκήρατον N.*

3) *κοινὴν MN*: *καινὴν C.* — *ποιοῦντες CM*$^1$: *ποιοῦνται M*$^2$.

4) *ὑπογραφεῖς M*: *ὑπογραφείσας C.*

5) *ὥσπερ παρακελευόμενος M*: *ὥσπερ κελευόμενος C.* — *αὐτῇ C*: fehlt *M*; es könnte allerdings Glosse sein.

6) *ἐν φαιῷ χιτῶνι καὶ ἱματίῳ τὴν M*$^2$ *C*: (vgl. *τοῖς φαιοῖς ἱματίοις* 337 B): *ἱματίῳ τὴν* fehlt *M*$^1$. — *σημαίνουσιν* hergestellt vor mir: *σημαίνουσα MC*; die *φιλοσοφία* wird durch die Kleidung, *χιτῶνι καὶ ἱματίῳ* (. . *σημαίνουσιν*), angezeigt. *φιλοσοφία* hier natürlich in dem bekannten christlichen Sinne. Das *ἔστηκε* im Anfang des Satzes ist ebenso wie 18 A phraseologisch: 'sie steht auf dem Bilde'; denn thatsächlich ist sie in Bewegung, da sie vor den Richter geschleppt wird.

7) *δειλὸν CM*: *δεινὸν N.*

blickte, lobte ich die andern Maler, so oft[1]) ich jenes Kolcherweibes schaudervolle That auf ihren Bildern sah, wie, da den Dolch sie eben auf die eigenen Kinder stossen will, Erbarmen sich und Wuth in gleichem Masse in ihr Antlitz teilen. Wuth blitzt das eine Auge, doch das andere zeigt die Mutter an, die so gern der Kinder schonen möchte und der es schaudert vor der That. Jetzt aber habe ich meine Bewunderung von jener sinnigen Auffassung auf dieses Gemälde abgekehrt. Denn mächtiges Staunen ergreift mich, dass der Künstler mehr noch als die Farben den Seelenausdruck zu mischen und Schamhaftigkeit mit Mut zu einen wusste, zwei von Natur einander feindliche Empfindungen.

Und die Darstellung schreitet fort: Henkersknechte, die bis auf einen Kittel bloss und frei sich machten,[2]) sind schon an ihrem Werk.[3]) Der eine hat das Haupt gepackt, es nach hinten übergezerrt und so seinem Genossen das Antlitz der Jungfrau zur Züchtigung bereit gehalten; und der Genosse ist hinzugetreten und hat ihr die Zähne ausgeschlagen — Hammer und Bohrer erkennt man als der Züchtigung Werkzeuge. Thränen muss ich vergiessen über das, was da geschah, und das Leid benimmt mir die Worte. Denn so natürlich hat der Maler[4]) die Blutstropfen aufgesetzt, dass man wohl meinen könnte, sie strömten wirklich aus der Lippe hervor, und dass man mit Jammerlaut davon sich abkehrt.

Dann folgt ein Gefängnis und wieder die Jungfrau. Verehrungswürdig sitzt sie in dem dunklen Trauergewande, einsam, beide Hände streckt sie zum Himmel empor und ruft Gott zum Helfer in der Not. Auf ihr Gebet[5]) aber erscheint über ihrem Haupte das Zeichen, welches zu verehren und unter dessen Schutz sich zu stellen den Christen Gesetz ist,[6]) es erscheint als Sinnbild des Leidens, das nun sie umfangen sollte.

Und dicht daneben, doch an einem anderen Ort,[7]) liess der Maler ein gewaltiges Feuer auflodern, dessen Flamme er mit roter, rings aufglänzender Farbe lebendig bildete; in deren Mitte stellt er dann sie selbst hinein: die Arme[8]) breitet weit sie auf zum Himmel, doch keinen Schmerz zeigt[9]) sie im Angesicht, nein, freudig strahlt sie, dass sie zu körperlosem, seeligem Leben ausgezogen. Hiermit gebot der Maler Halt der Hand, und ich thu's mit der Rede.

Jetzt aber musst du, wenn du magst, zum Bilde selbst dich begeben,[10]) damit du

---

1) *ὅτε M*: *ὅτ'ἂν C*.

2) *ἐν χιτωνίσκοις γυμνοί* heisst 'sie haben das *ἱμάτιον* abgelegt', sind *μονοχίτωνες*.

3) *εἶχοντο C*: *ἦρχοντο MN*. Das Imperfektum spricht für das erstere, welches auch gewählter ist.

4) *γραφεὺς CM*$^2$: *ζωγράφος M*$^1$, interpoliert aus C.

5) *εὐχομένηι δὲ αὐτῆι M*$^2$: *εὐχομένηι δὲ ταύτηι CM*$^1$: *εὐχομένης δὲ αὐτῆς N*.

6) *δὴ νόμος χριστιανοῖς προσκυνεῖν τε καὶ ἐπιγράφεσθαι MN*: *δὴ χριστιανοῖς προσκυνεῖσθαί τε πέφυκε καὶ ἐπιγράφεσθαι C*. Dies letzte Wort hat hier die Bedeutung wie in der Verbindung *προστάτην ἐπιγράφεσθαι*; die Übersetzungen sämtlich falsch. Es ist natürlich gewollter Attizismus. Es ist attisches 'Gesetz' *προστάτην ἐπιγράφεσθαι*; also ist die erste Lesung mit *νόμος* richtig.

7) d. h. nicht im Gefängnisse.

8) *τὰς μὲν χεῖρας CM*$^1$: *μὲν* fehlt *M*$^2$.

9) *ἐπιφαίνουσαν M*$^2$, *ἐπιφαιένουσαν M*$^1$: *ἐπιφέρουσαν C*.

10) *ὥρα δέ σοι κἀς* (statt *καὶ MC*) *αὐτὴν τελέσαι τὴν γραφήν* lese ich. Dieser Gebrauch von *τελεῖν*

genau erschaust, ob wir mit unserer Beschreibung auch nicht weit hinter dem Bilde zurückgeblieben sind." [1])

Es erscheint mir sehr verwunderlich, dass man diese in jeder Hinsicht wertvolle Schriftstelle bisher für die Kunstgeschichte nicht ausgenutzt hat. Es ist das um so unbegreiflicher, als schon Garrucci (I 471) sie herangezogen hat. Ich kann mir nur denken, dass man auch diese Beschreibung, wie die Eikones des Philostrat, für rethorische Erfindung gehalten hat. Dem ist aber im gegebenen Fall gewiss nicht so; denn die Beschreibung ist nur einer von mehreren Berichten, die wir über die Anbringung von Marterszenen an den Gräbern der Märtyrer haben. F. X. Kraus hat zwar, was von solchen Darstellungen erhalten ist, zusammengestellt[2]) er hat aber die zumeist dem Oriente angehörigen Zeugnisse der Kirchenväter ganz beiseite gelassen, trotzdem sie alle schon von Garrucci gesammelt sind.

Von besonderer Bedeutung ist eine Stelle, die man Johannes Crysostomos oder Basilios d. Gr. zuschreibt und worin die Maler von Antiocheia aufgefordert werden, mit den lebhaftesten Farben das Martyrium des hl. Barlaam an seinem Grabe zu malen.[3]) Der Aufruf zeigt, dass diese Art von Darstellungen wohl erst damals, d. h. im 4. Jahrhundert, aufkam. Sehr ausführlich ist dann die Beschreibung der Gemälde, die Gregor von Nysa († 403) am Grabe des hl. Theodoros Tyron an dem Orte seines Martyriums, einer Basilika in Eukaita bei Amaseia, beschreibt. Die Gemälde bedeckten die Wände und liessen an Naturalismus der Darstellung offenbar noch weniger zu wünschen übrig, als die am Grabe der hl. Euphemia. Im ersten Bilde wurde im Beisein des Civil- und Militärrichters dem auf die Folter Gespannten der Leib zerfleischt; Ähnliches geschah im zweiten Bilde. Dann wurde der Märtyrer im Kerker von Christus und Engeln gestärkt, dann wieder vor Gericht und endlich auf dem Scheiterhaufen gezeigt.[4]) Von derselben Art sind die beiden Gemälde, die Prudentius beschreibt. Das eine am Grabe des hl. Cassianus in Imola, worin der Heilige nackt und gebunden dargestellt war, von Kindern mittelst ihrer Schreibstifte und Tafeln gemartert,[5]) das andere am Grabe des hl. Hippolytus in Rom, worin das Sammeln der Gebeine des Heiligen dargestellt war, den zwei wilde Pferde durch Wald, Dornen und Geröll geschleift hatten.[6]) Man sieht, an Scheusslichkeit standen diese Gemälde nicht hinter den berüchtigten Wandbildern von Sto. Stefano auf dem Cölius oder der Marter des hl. Erasmus, die Nic. Poussin 1633 für S. Peter gemalt

---

wieder Attizismus (W. Sehmid, Attieism. IV 231 f.). Combefis giebt an: Reg. (d. h. Parisinus) *αὐτῇ πελάσαι τῇ γραφῇ*: verunglückte Konjektur bei richtigem Gedanken.

1) *εἰ μὴ πολὺ κατόπιν τῆς ἐξηγήσεως ἤλθομεν* heisst 'ob wir nicht weit hinter dem, was man von einer ordentliehen Besehreibung zu fordern hat, zurückgeblieben sind'. Ähnliehe Wendungen mit *κατόπιν* aueh sonst bei Asterios; es liegt überzierte Verwendung des attischen *κατόπιν ἑορτῆς ἐλθεῖν* (z. B. Plat. Gorg. Anf.) vor. Die Übersetzungen gehen sämtlich fehl. Nach dem Konzilprotokoll wiederholt Tarrhasios den Schlusssatz mit der Variante *ἐξηγήσεως αὐτοῦ ἤλθομεν*. Das *αὐτοῦ* verstehe ieh nieht; es wird wohl *αὐτῆς* heissen müssen. Textkritisehen Werth hat dieser mündliche Zusatz natürlieh nicht.

2) Geschichte der ehristl. Kunst I, 197 f.

3) Hom. in Barlaam int. opp. Basilii. Ausführlieh bei Garr. I, 472.

4) Nähere Angaben bei Garrueei I, 467 f.

5) Peristeph. IX v. 43 f. Garr. I, 474.

6) Peristeph. XI v. 123 f. Garr. I, 475.

hat, zurück. Alle diese Berichte aber stellen jedenfalls die im Wortlaut gegebene Beschreibung des Leinwandbildes am Grabe der hl. Euphemia in Chalcedon ausser allen Zweifel.

## Enkaustische Tafelbilder.

Es ist ein recht trauriges Zeichen der bequemen Art, in der man heute noch die christliche Kunst des Orients abzuthun sucht, dass eine so wertvolle Thatsache, wie die Erhaltung eines enkaustisch gemalten Tafelbildes von der Art der Fajum-Porträts, jedoch christliche Heilige darstellend, selbst in so umfassenden Handbüchern wie der Geschichte der christlichen Kunst von F. X. Kraus unerwähnt bleiben konnte. Und doch habe ich schon im Jahre 1891, also vier Jahre vor dem Erscheinen dieses grossen Werkes, im ersten Bande der Byzantinischen Denkmäler eine Tafel (VIII) und dazu einen längeren Aufsatz über diese ganz einzigen Tafelbilder veröffentlicht. Kraus macht zwar (I, 222) einen eigenen Schlussabschnitt zu seinem Kapitel über die altchristliche Malerei, worin er das, was ihm über die Technik bekannt geworden ist, zusammenstellt und worin er auch die Enkaustik bespricht, die wichtigsten Belege aber, die beiden Gemälde vom Sinai, erwähnt er nicht.[1])

Ich ergreife daher hier nochmals die Gelegenheit darauf hinzuweisen, dass im Museum der geistlichen Akademie zu Kiew zwei Tafelbilder in enkaustischer Technik erhalten sind, die Bischof Porphyrius Uspensky vom Sinai mitgebracht hat. Das eine von beiden, einen männlichen und eine weibliche Heilige in Brustbildern mit Kreuzen in den Händen zu Seiten eines edelsteingeschmückten Kreuzes darstellend, habe ich bereits veröffentlicht[2]) und komme hier nur insofern darauf zurück, als ich erwähne, dass der Kopf des sogenannten Konstantin, also der männliche Kopf, sich sehr verwandt zeigt einem in farbiger Gobelinwirkerei ausgeführten Kopf in der Sammlung Forrer in Strassburg.[3]) Die Gestalt hat auch dort den Nimbus, die niedrige Stirn, die lange, schmale Nase, dieselben stark unter das obere Augenlid geschobenen Augen und den auf der Schulter rund geschnittenen Mantel. Forrer hält sie für ein Brustbild Christi oder Konstantins. Erstere Deutung ist nicht möglich. Die Verschiedenheit der Technik in beiden Darstellungen erklärt es, dass der enkaustisch gemalte Kopf im Ausdruck natürlich viel höher steht. Ich möchte heute glauben, dass er älter als das 7. Jahrhundert ist.

Das zweite Bild ist bisher unpubliziert. Da ich durch die freundlichen Bemühungen A. Sonnys in Kiew neuerdings in den Besitz einer guten Photographie des-

1) Man möchte meinen, ein Gelehrter, der einen andern zu widerlegen sucht, sollte doch wenigstens dessen Schriften kennen. Thatsache aber ist, dass Kraus, trotzdem er ernstlich gegen mich ankämpft, (Gesch. d. christl. Kunst I, 544—550) meine Hauptarbeiten garnicht angesehen hat. Das ist ein typischer Fall für die Art, wie dieser um die Geschichte der abendländischen Kunst hochverdiente Gelehrte sich mit der unter so schwierigen Verhältnissen arbeitenden Forschung über die christliche Kunst des Orients abgefunden hat.

2) Byz. Denkmäler I, Tafel VIII. Der eine Kopf wiederholt bei Berger, Beiträge zur Entwickelungsgeschichte d. Maltechnik H. III. S. 20.

3) Gute farbige Abb. bei Forrer, Die Gräber- und Textilfunde von Achmim-Panopolis Taf. XVI, klein in Lichtdruck auch Forrer, Die frühchristl. Altertümer u. s. w. Taf. XVI, 19.

selben gekommen bin, bilde ich es hier ab in der Hoffnung, dass die Fachgenossen dadurch veranlasst werden möchten, diesen Dingen in Zukunft mehr Beachtung zu schenken. Ein erster Anhaltspunkt ist ja, das lehrt die Erfahrung, oft schon die Brücke zu weit ausgreifenden Erkenntnissen geworden.

Ich habe schon im Vorwort von der hohen Bedeutung der in Ägypten gefundenen enkaustischen Porträts gesprochen.[1]) Ihre Technik ist dieselbe, die man später in christlicher Zeit κηρόχυτος γραφή oder ὑλογραφία nannte.[2]) In unserer Abbildung erkennt man noch deutlich die zähe Wachsfarbe, die (im Kopf Christi)

Abb. 47: Kiew, Museum der geistlichen Akademie Enkaustisches Heiligenbild. Die heiligen Sergios und Bakchos.

mit dem Spatel, sonst hier meist mit dem Pinsel aufgetragen ist. Als Unterlage dient Holz.[3])

Dargestellt sind (Abb. 47) die Brustbilder zweier Heiligen und oben zwischen ihren Nimben Christus. Die Beiden sind bartlos, das Gesicht des einen ist mehr länglich, das des andern mehr rund.[4]) Das krause dunkelbraune Haar geht tief in die niedrige Stirn, die Brauen sind hoch emporgezogen, die Lider legen sich breit über die unter das obere Lid geschobenen Augen, der Blick ist starr auf den Be-

1) Vgl. oben S. 6ff.
2) Vgl. Byz. Denkmäler I, 123 f.
3) Höhe 0,255 m, Breite 0,375 m ohne Rahmen.
4) Quer durch beide Gesichter geht ein Sprung.

schauer gerichtet. Die Nase ist lang und schmal, der Mund zeigt aufeinandergepresste schmale Lippen. Darin unterscheiden sie sich von dem andern Bilde, mit dem die Züge im übrigen stark übereinstimmen. Ähnlich ist auch die Gewandung; sie tragen einen weissen Mantel, der auf der rechten Schulter durch eine aus drei runden Stücken bestehende Spange zusammengehalten wird, darunter tritt das Goldkleid mit dem Purpurclavus hervor. Den Hals umschliesst ein weiter Goldreif, an dem vorn auf der Brust drei grosse Edelsteine, ein ovaler in der Mitte und zwei rechteckige zur Seite, befestigt sind. Die rechte Hand ist zur Brust erhoben und trägt ein hohes Kreuz, dessen Enden sich in Schlingen erweitern.

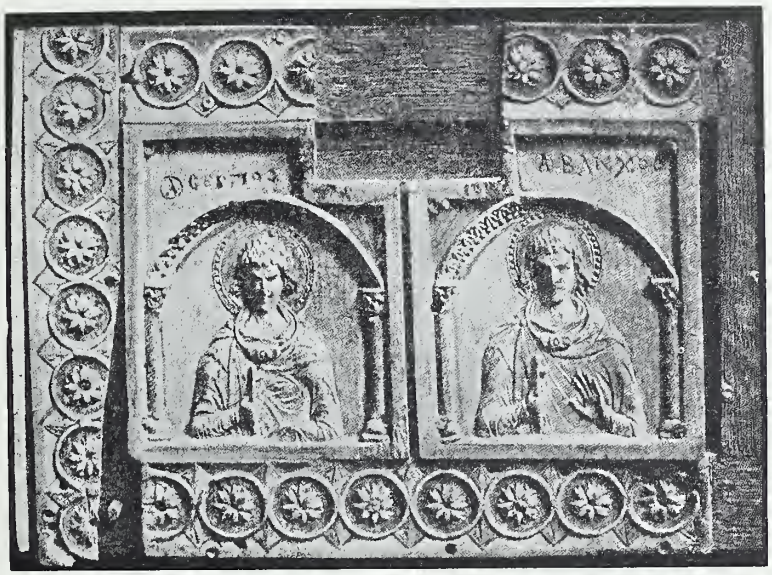


Abb. 48: Florenz, Museo nazionale: Elfenbeinkasten.
Die heiligen Sergios und Bakchos.

Über die Deutung kann kein Zweifel sein. Über dem Heiligen links steht oben in der Ecke CЄΓ' [γιος], über dem zur Rechten ΒΑΧΟC. Es sind also die beiden orientalischen Heiligen Sergios und Bakchos dargestellt. Das bestätigt auch der Vergleich mit anderen Bildwerken, die dieses Paar zeigen. Ein gutes Beispiel für die Gesetzmässigkeit der orientalischen Bildtypen liefert die Darstellung auf dem bekannten Elfenbeinkasten mit Rosettenornament im Museo nazionale zu Florenz.[1]) Dort sind auf einer Schmalseite (Abb. 48) wie hier links der hl. Sergios, rechts der hl. Bakchos in genau den gleichen Typen dargestellt, nur ist dort die ganze Brust, daher auch die Arme sichtbar. Sie sind bartlos, haben kurzes Haar, um den Hals den Ring mit den drei Edelsteinen, dazu die Chlamys und in der rechten Hand das Stabkreuz. Etwas verändert ist der Typus in den Mosaiken der Klosterkirche Daphni bei Athen.[2]) Auch hier sind sie jugendlich bartlos und haben den Halsring mit den drei Steinen; aber sie

1) Abbildung nach Graeven L'Arte II (1899), 315.

2) Millet, Le monastère de Daphni, S. 147, Fig. 61 Sergios, pl. X, 4 Bakchos.

tragen in der einen Hand einen szepterartigen Stab, in der anderen ein Schwert und haben ein ganz anderes Costüm. Unser Bild und der Elfenbeinkasten stehen sich also sehr nahe, dann kommt das Mosaik. Wir sind noch nicht so weit, um diese Übereinstimmung einerseits und die Wandlung anderseits bestimmt erklären zu können, wahrscheinlich liegen mehr örtliche und zeitliche Gründe vor.[1])

Der edelsteingeschmückte Goldreif um den Hals ist ein Abzeichen ihres adeligen Ranges. Wir finden ihn wieder z. B. bei den jugendlichen Leibwachen, die Theodosius auf den Ceremonialbildern seines Obelisken[2]) und Justinian auf dem Mosaik von S. Vitale begleiten.[3]) Sergios war *Πριμικήριος τῆς Σχολῆς τῶν Κεντιλίων,* Bakchos *Σεκουνδικήριος.*[4])

Zwischen den Goldnimben, die am Rande mit einer Folge von Kreuzen, Punkten und Kreisen, aussen mit rotem Rande geschmückt sind, sieht man in einem Goldnimbus einen kleinen Christuskopf mit langem Haar und spitzem Bart gemalt. Erinnern die Köpfe des Sergios und Bakchos an den Typus Christi in den vorderen Miniaturen des Etschmiadsinevangeliars[5]) und auf dem Elfenbeindeckel von Murano,[6]) so ist der Typus Christi selbst auf unserer Tafel sehr verwandt demjenigen im Codex Rossanensis[7]) und in dem Fragment des Matthäusevangeliars aus Sinope.[8]) Die Provenienz des Bildes, es stammt wie gesagt vom Sinai, bestätigt diesen Hinweis auf die christliche Kunst des Orients.

1) Im vatikanischen Menologium ist das Martyrium der beiden Heiligen dargestellt (eine Photographie danke ich der Vermittlung der Herren Graeven und Haseloff). Sie sind dort aller ihrer Abzeichen entkleidet.

2) d'Agincourt Sculpt. X, 7.

3) Garrucci 264, 1.

4) *Συναξ. Νικοδήμου,* 7. Okt., Millet l. c. 148.

5) Byz. Denkm. I, Taf. II, 2.

6) Garr. 456, Arte italiana dec. e ind. VII Tav. 27, Viz. Vrem. IV, Tabl. III.

7) Vgl. die Ausgaben von Haseloff.

8) Ausgabe von Omont, vgl. oben S. 6.

J C Hinrichs, Leipzig. Lichtdruck von Meisenbach Riffarth & Co., Leipzig.

Heutige Fassade der Grabeskirche in Jerusalem.

# V.

## Ein bedeutender Rest des Prachtbaues Konstantins d. Gr. am heil. Grabe zu Jerusalem.

Der Zugang zur Grabeskirche befindet sich heute auf der Südseite. Ein kleiner Platz gestattet den Überblick über die hoch aufsteigende Eingangswand, die an dem mächtigen Gebäudekonglomerat der einzige bedeutendere Rest organisch gefügten architektonischen Schmuckes ist. Man möchte glauben, dieses künstlerische Hauptstück, das sich dem Gedächtnisse des Pilgers neben den heiligen Stätten am dauernsten einprägt, sei in der unübersehbaren Litteratur über die Grabeskirche eingehend gewürdigt worden und wir müssten nur das richtige Buch zu finden wissen, um über all die interessanten Einzelheiten dieser Schmuckfassade befriedigende Auskunft zu erhalten. Dem ist nicht so. Diese Thatsache dürfte ebenso überraschen, wie sie bezeichnend ist. Man hat mit unendlicher Geduld alle Pilgerberichte veröffentlicht und verarbeitet, man hat jedem künstlich zugehauenen Stein des heilgen Landes die eifrigste Beachtung geschenkt; aber an der monumentalen Häufung solcher Steine, an einem Geschichtsdokument allerersten Ranges, wie es die Fassade der Grabeskirche ist, ging und geht man stumpfen Auges vorüber. Das ist gewiss nur aus dem Tiefstande der wissenschaftlichen Kunstforschung und daraus zu erklären, dass es noch keine Zeit gegeben hat, in der das Interesse für die christlichen Denkmäler des Orients vom Standpunkte künstlerischer Wertschätzung aus in weiteren Kreisen lebhaft gewesen ist. Den bescheidenen Versuch, den ich nachfolgend mache, vorerst an einem einzelnen, Allen bekannten Beispiele der unendlich reichen Denkmälerwelt des heilgen Landes die Art vorzuführen, wie diesen wichtigsten Zeugen der Geschichte vielleicht näher zu kommen sein dürfte, soll mehr ein Zeichen guten Willens sein. Ich kenne die christlichen und arabischen Denkmäler des Orients aus langjähriger, stiller Beschäftigung einigermassen: auf diesem Gebiete fehlen fast alle wissenschaftlichen Grundlagen. Eines Einzelnen Arbeit kann da unmöglich gleich festen Boden schaffen.

Die Fassade der Grabeskirche fügt sich keinem der uns geläufigen Stilbegriffe ein. Sie ist nicht gotisch und nicht romanisch, der Abendländer wird sie eher für arabisch, der Orientale eher für abendländisch halten, jeder wird seinen Teil ebenso wie Fremdes daran finden. Es handelt sich also um einen Mischstil und dem

ist nur durch eine Analyse jedes einzelnen Gliedes beizukommen. Ich will hier nur einen kleinen Teil des reichen Ganzen vornehmen.

Die Fassade stellt sich zunächst als ein vorspringendes Risalit in einer von rechts (Osten) herkommenden Mauerflucht dar (Tafel VIII), mit der sie durch das gleiche Steingefüge und dieselbe horizontate Gliederung verbunden ist. Das Risalit tritt sowohl im Grundriss wie in der Höhe über diese Flucht vor; rechts, auf der Ostseite, ist die vorspringende Kante erhalten, links jedoch fehlt sie, und die Mauer geht in der Ausladung des angeblichen Risalits weiter; nur einer der Friese, der die beiden Stockwerke trennende Stufenfries, hört in derselben Entfernung auf, wo sich rechts die Kante befindet. Die übrigen Friese, das Kranzgesims und besonders der um die oberen Fenster gelegte Blattrand, laufen weiter nnd verschwinden in den Strebepfeilern des links danebenstehenden gotischen Turmes.

Hier zeigt sich deutlich, dass die Fassade und der gotische Turm daneben nicht einheitlich entworfen sind, der Turm vielmehr die ältere Fassade barbarisch durchschneidet. Das geschieht ungefähr so, dass sich der heute noch sichtbare Teil der Fassade wie ein symmetrisch geschmücktes Risalit ausnimmt.

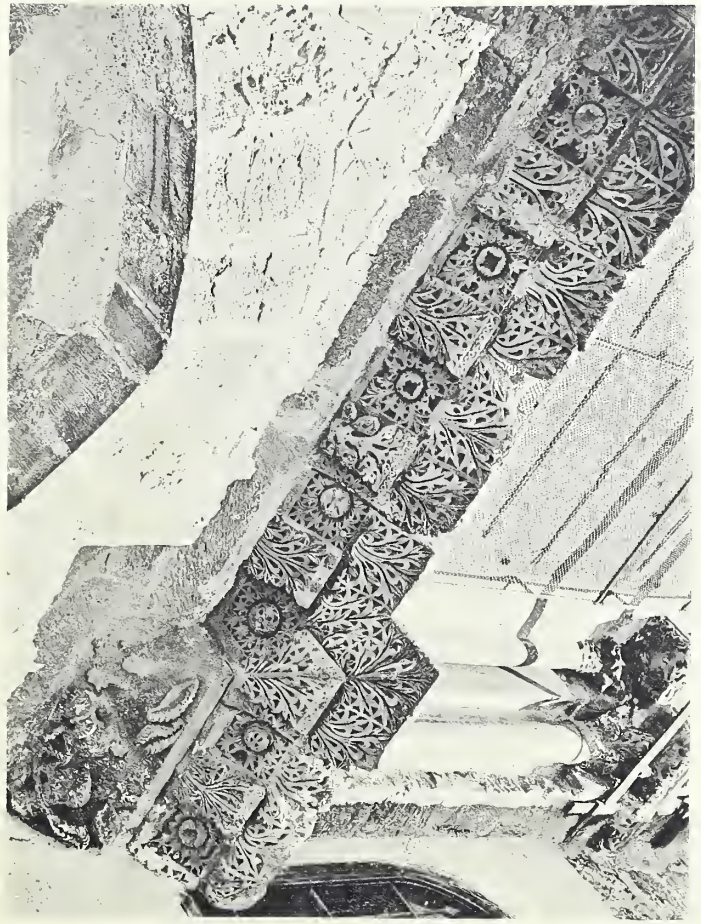
Die Fassade zerfällt in zwei Stockwerke, beide durch eine Doppelbogen-Stellung mit deren Umrahmung und Säulen so ausgefüllt, dass sich die Breitendimensionen fast vollkommen entsprechen. Diese Kongruenz erstreckt sich auch auf die Einzelheiten des Schmuckes. Wir sehen die leicht gespitzten Bogen beidemale oben umfasst von einem durchlaufenden Ornamentbande und radialgestellten Pölstern, aufruhend auf den äussersten Säulen, neben die noch je zwei Säulen nach innen in die Laibungen gestellt sind. Diese Gleichwertigkeit beider Stockwerke muss um so mehr auffallen, als ja ihre Funktionen verschiedene sind, das untere für die Eingänge, das obere heute für die Fenster dient. Die romanische wie die gotische Kunst würden an Stelle der oberen Bogenstellung eine grosse Fensterrose gesetzt haben. Dass das in der Kreuzfahrerzeit thatsächlich auch in Jerusalem üblich war, beweist eine noch erhaltene romanische Fensterrose, die jetzt an einem von 1530—40 etwa datierten arabischen Brunnen vor dem Bab-es-Silsele des Haram als Füllung eines Spitzbogens verwendet ist.[1]) Die Kirchen des Orients zeigen in der Fassadenbildung keinen für alle Zeit feststehend ausgeprägten Typus In Syrien ist es üblich, unten in die Mitte einen offenen Thorbogen von grosser Spannweite zu legen, flankiert von niedrigen Thürmen, die oben zwischen sich eine Art Terrasse oder Loggia haben.[2]) Spätere byzantinische Bauten stellen die ganze Höhe der Fassade einnehmende Flachnischen nebeneinander. Drei solche findet man an der Stirnwand von Hosios Lukas am Parnass, fünf befanden sich einst — heute sind sie durch Marmor und Säulen verdeckt — an der Markuskirche in Venedig.[3]) Diese Art kommt auch an einer Fatimiden-Moschee in Kairo, der el-Ahmar vor.

---

1) Max van Berchem teilt mir auf eine Anfrage mit, dass der Brunnen vom Sultan Suleiman, dem Sohne des Sultans Selim, des Eroberes von Syrien herrühre. Die nähere Datierung sei ihm im Augenblick nicht möglich gewesen.

2) Vogüé, La Syrie centrale pl. 124, 132, 135.

3) Mothes, Die Baukunst des Mittelalters in Italien II, 796 und Ongania, S. Marco.



2. Gesims an der Schmerzenskapelle.

1. Kranzgesims der Südmauer und der heutigen Fassade.

J. C. Hinrichs, Leipzig.

Lichtdruck von Meisenbach Riffarth & Co., Leipzig.

Architektonischer Schmuck von den Prachtbauten Konstantins d. Gr. am hl. Grabe zu Jerusalem.

Die Fassade der Grabeskirche schliesst sich keiner dieser im Mittelalter üblichen Arten der Gliederung an. Vielmehr liegt auch in ihrem Dekorationsschema wie in der unklaren Risalitbildung ein rätselhaftes Motiv vor. Gehen wir nun auf die Betrachtung der einzelnen Schmuckglieder und ihre kunsthistorische Bedeutung ein, so stehen hier obenan die wagrecht durchlaufenden und die Stockwerke gliedernden Friese. Von ihnen allein handle ich heute ausführlicher.

## Die antiken Friese.

Das Kranzgesims geht glatt durch und setzt sich auch rechts an der Wand neben dem Risalit fort (Tafel IX, 1, Abb. 49).[1]) Wir sehen eine krönende Sima mit aufrechtstehenden Akanthusblättern und Palmetten, darunter einen Perlstab. Es folgt ein Konsolenfries, der oben mit einem Streifen nebeneinandergestellter, tief umschnittener, kleiner Bogen beginnt. Dann folgen die von einem Eierstabprofil umrahmten Konsolen, die auf der Unterseite Akanthusblätter und als Zwischenfüllung Bossen von verschiedenem Schmuck haben. Unter diesen vom Eierstab umschlossenen Bossen läuft eine einfache Welle mit Einzellappen hin. Dann folgt der untere Gesimsrand, der übereinandergestellt vier Streifenmotive zeigt und zwar von oben nach unten das lesbische Kymation, einen durch schräge Schnitte hergestellten Stab, dann einen kleinen Zahnschnitt, endlich einen Eierstab.[2]) — Welcher Zeit gehört dieses Kranzgesims an?

Ich denke, man wird der Detailaufnahme gegenüber nicht schwanken können: dieses Kranzgesims ist antik. Vogüé ist im Zweifel: son profil, sa ornamentation sont copiés sur une corniche antique, sagt er einmal, das andere Mal: on serait tenté de le croire arraché à quelque édifice romain.[3]) Im Orient macht man solche Friese seit dem Ende des 5. Jahrhunderts nicht mehr, im Abendlande wird die Nachahmung in Gegenden mit bedeutenden antiken Resten versucht, so besonders in der Provence. An St. Trophime in Arles, St. Gilles, dann auf der Burg in Avignon giebt es Fassaden mit nachgeahmt antikem Gebälk.[4]) Sie können unmöglich mit der Antike selbst verwechselt werden. Unser Kranzgesims ist unzweifelhaft antik, das beweist der tiefe, exakte Schnitt, besonders der Blattrippen und die dadurch erzielte kräftige Licht- und Schattenwirkung. Wir können weitergehen und versuchen auf Grund der Einzelmotive eine genauere Datierung vorzunehmen. Zunächst spricht die Häufung der Motive an sich für eine späte Zeit. Ich ziehe die Denkmäler aus der römischen Kaiserzeit im benachbarten Syrien zum Vergleiche heran und finde an unserem Kranzgesims einen grösseren Reichtum im Zusammenhange mit der Einführung neuer, bei Zurücksetzung altüberlieferter Motive. Genau die-

1) Die in Tafel IX und Abbildung 49 veröffentlichten Aufnahmen konnte ich im Jahre 1895 von den Dächern der an die Grabeskirche anstossenden Gebäude aus anfertigen.

2) Ein Profil des Ganzen bei Vogüé, Les églises de la Terre Sainte pl. X, 8.

3) a. a. O. S. 200/1. S. 205 wiederholt er nochmals: les corniches sont imitées de l'antique.

4) Photographien von Mieusement, Giraudon u. a. Abbildungen bei Vöge, Die Anfänge des monumentalen Stiles S. 23, 29, 34, 60. Klassischer Skulpturenschatz 81, Formenschatz 1895, No. 162.

selbe Verteilung [1]) finde ich an der Giebelschräge des Bogens von Damaskus,[2]) dann an dem Kranzgesimse des quadratischen Hofes im grossen Tempel zu Baalbek [3]) und an einzelnen der Bauwerke von Palmyra.[4]) Durch Vergleich kann festgestellt werden: 1. die Verkümmerung zweier Glieder: a) Der aufrecht stehenden Pfeifen

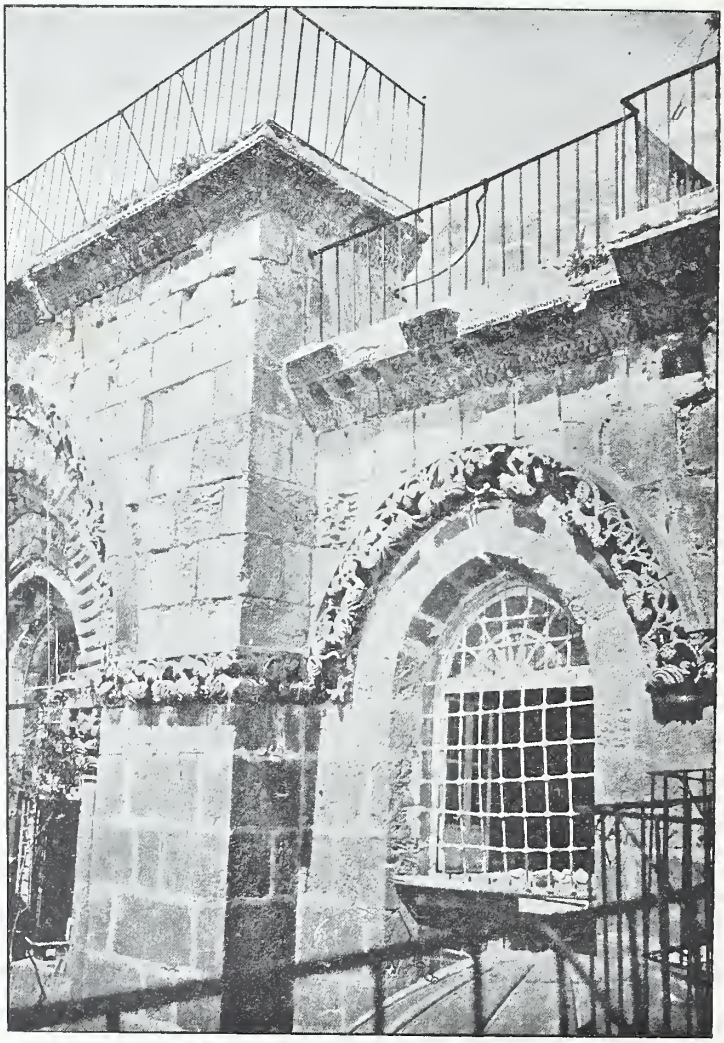


Abb. 49: Jerusalem, Grabeskirche: Ecke des Fassadenrisalits mit dem konstantinischen Kranzgesims.

oder Rillen, die an der Grabeskirche zu dem Streifen kleiner Rundbogen verkümmert sind, b) des Zahnschnittes, der ursprünglich ein ausserordentlich wirksames plastisches

1) Sie ist annähernd auch in Kleinasien üblich, vgl. Lanckoroński, Pamphylien S. 54.
2) Photographie von Bonfils. Skizze bei Vogüé, Syrie pl. 28. u. a. O.
3) Frauberger, die Akropolis von Baalbek bes. Taf. 5.
4) Wood, The ruins of Palmyra pl. XXXIII und XLVI.

Motiv war, so auch noch in Palmyra und Baalbek; in Damaskus hat er bereits an Wert verloren, und hier an der Grabeskirche ist er überhaupt nur noch ein trennender Streifen. 2. Lässt sich die Einführung zweier in diesem Kreise neuen Glieder feststellen, und zwar a) des schräg geschnittenen Stabes, b) der einfachen Ranke unter den Konsolbossen. Endlich 3. lässt sich, was vielleicht am meisten auffällt, eine Vervielfältigung der Motive an der Sima feststellen. An den aufgeführten Beispielen aus Palmyra, Baalbek und Damaskus wechseln wie sonst, z. B. auch in Pamphylien und Pisidien, an dieser Stelle aufrechtstehende Palmetten mit überfallenden Blättern von Akanthusschnitt mit solchen Palmetten, deren Lappen sich nach einwärts rollen. Das ist ebenso typisch, wie an einer anderen Gruppe, deren Hauptvertreter der sogenannte Jupitertempel in Spalato ist,[1]) ein ähnlicher Wechsel vermittelt wird durch abwechselnd nach oben oder unten gerichtete Wellenglieder. Ein Reichtum der Motive, wie ihn die Sima der Grabeskirche zeigt, muss diesen Typen gegenüber doppelt auffallen. Man nehme Abbildung Tafel IX, 1 von rechts nach links durch: zuerst ein bestossenes Akanthusblatt, dann die Fuge. Am nächsten Stein sind durch zwei Stege drei Vierecke gebildet. Im ersten steht eine überfallende Palmette mit je drei nach abwärts gerichteten Lappen, dann ein Akanthus, dessen Mitte sich in eine Palmette umsetzt, dann ein reines Akanthusblatt mit sehr tief einschneidenden Blattzwickeln. Es folgt wieder ein Stein mit nur zwei Stegen. Im ersten Viereck ein distelartiges Akanthusblatt, dann eine Palmette stilisiert wie eine heraldische Lilie, endlich ein Akanthus, der aber mitten durchgebrochen ist. Da die dadurch bedingte Lücke fehlt, muss das Gesims wohl nach dem Bruch neu zusammengefügt worden sein. Wir werden von dieser Thatsache später Gebrauch machen. Es folgt ein Stein mit nur einem Mittelsteg, rechts ist eine kapriziös umgebildete Palmette, links ein Akanthus wie der zu äusserst links am zweiten Stein gegeben. Es folgt ein Stein mit anscheinend drei Abteilungen: die seitlichen werden von dem gleichen Akanthus, der aber von allen bisher beobachteten verschieden ist, gefüllt; die mittlere ist leider teilweise zerstört, doch erkennt man noch, dass hier durch ein zweistreifiges Band, welches sich achtmal einschlingt, ein Rahmen hergestellt war, dessen Mittelfüllung nicht mehr deutlich erkennbar ist (Vgl. Oppenheim a. a. O. I, 107). Wir haben also auf dem kurzen, in meiner Aufnahme wiedergegebenen Stück der Sima neun verschiedene Motive nebeneinander.

Einen ähnlichen Reichtum beobachtet man an der Bildung der Bossen zwischen den Konsolen. Von rechts nach links folgen sich zuerst ein Diagonalkreuz, dann ein Axenkreuz mit Dreiecksansätzen, dann zwei Rosetten, zwei verschieden gebildete Diagonalkreuze und wieder zwei Rosetten, d. h. ebenfalls ein Motiv immer abweichend vom andern.

Diese grosse Mannigfaltigkeit der Motive steht nicht nur im Gegensatz zu den Bauten vorchristlicher Kaiser. Auch am Ende des 4., im 5. und selbst im 6. Jahrhundert lässt sich, abgesehen von aller übrigen Umbildung, ein solcher Reichtum wechselnder Formen nicht nachweisen. Man vergleiche nur das Kranzgesims des für Theodosius d. Gr. 388—91 errichteten Goldenen Thores,[2]) den für seine Zeit sehr reichen Archi-

1) Die Beispiele von diesem Baue sind gesammelt bei Riegl, Stilfragen S. 253 f.

2) Vgl. m. Aufsatz im Jahrbuch d. k. deutschen arch. Instituts VIII (1893), S. 15.

trav der Johanneskirche vom Jahre 463, ferner für das 6. Jahrhundert die Friese der Sophien- wie der Sergios- und Bakchoskirche, alle in Konstantinopel,[1]) von Syrien ganz zu schweigen. Alle diese Beobachtungen machen es wahrscheinlich, dass das Kranzgesims der Grabeskirche der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts angehört. Es ist in langer Ausdehung nicht nur auf dem Fassadenrisalit, auf dem die Sima ganz weggeschlagen ist, erhalten. Meine Aufnahme ist nach einem Stück gemacht, das rechts über der Kuppel des kleinen Vorbaues erhalten ist.

Ein Fries von genau der gleichen Art trennt auch die beiden Stockwerke in der Mitte der Fassade von einander. Er gehört unzweifelhaft derselben Zeit an wie das Kranzgesims und ist durch zweierlei bemerkenswert. Erstens bricht er an der Fassade selbst so um, dass er symmetrisch zur Mittelaxe eine Stufe bildet. Diese Stufe ist nicht etwa erst später aus älterem Material zusammengefügt, sondern die Stücke sind schon bei ihrer Entstehung für diesen Zweck vorgearbeitet. Nur so kann in der linken oberen Stufenecke eine Palmette ausgearbeitet sein und auch sonst das genaue Zusammenpassen der Steine erklärt werden. Das Stufenmotiv an sich als Fassadenschmuck ist denn auch der syrischen Kunst nicht fremd. Kann man es natürlich auch nicht an antiken Tempeln u. dergl. nachweisen, so doch an christlichen Kirchen. Ich kenne zwei Beispiele dafür. Das eine bietet die Hauptfassade an der Südseite des Simeonsklosters, Kalat Sema'n.[2]) Dort sind drei durch Giebel abgeschlossene Rundbogenthore durch den Ansatz zu einem gemeinsamen Giebel vereinigt. Die Giebelschrägen aber brechen in einer Stufe um, und dieser Fries wird zum Träger des der Breite der Stufe entsprechenden Fassadenaufsatzes. Noch mehr entspricht darin der heutigen Fassade der Grabeskirche die Apsiswand der Kirche von Behioh.[3]) Sie bildet eine gerade Fläche mit einem Giebel, durch den ein giebelgekrönter Mittelteil emporwächst. Über den Fenstern nun läuft als Basis der Giebelansätze ein Fries hin, der da, wo oben der kleinere Giebel aufgesetzt ist, die Stufe bildet. Diese ist also die Basis des überragenden Mittelteiles. Man möchte glauben, dass auch die Friesstufe an der Grabeskirche einem ähnlichen Zweck gedient haben mag, d. h. dass sie ursprünglich irgend einen schmäleren Aufsatz ästhetisch vorbereitete. Die Bogenstellung um die Fenster kann dabei nicht in Frage kommen, weil die Säulen unbegreiflich roh über die Stufe hinaus stehen. Der Architekt hat sich bei diesen Bogen offenbar mehr durch die Absicht der Kongruenz mit den unteren Bogen leiten lassen und hat auf den, wie mir scheint, deutlich als ihm schon gegeben erkennbaren Stufenfries wenig Rücksicht genommen. Gehörte dieser zu seinem eigenen, in allen Teilen neuen Fassadenentwurf, dann hätte er das Ganze gewiss organischer angeordnet.

Eine andere sehr beachtenswerte Thatsache ist die, dass dieser mittlere Fries nicht nur rechts über die Ecke des Fassadenrisalits hinaus fortläuft, sondern auch einem Vorbau als Kranzgesimse dient, der rechts neben der Fassade steht und vor dieser durch eine Treppe zugänglich ist. Im ebenerdigen Raume befindet sich dort die Kapelle

1) Abbildungen bei Salzenberg, Altchristliche Baudenkmale von Konstantinopel.

2) Vogüé, Syrie centrale pl. 141.

3) Vogüé l. c. 138.

der ägyptischen Maria, darüber die Schmerzenkapelle, in die man durch ein Gitter vom Calvarienberge aus blicken kann.[1])

Diese Kapelle zeigt an ihrer Südseite das Motiv der Hauptfassade: breite Bogen in zwei Stockwerken übereinander. Nachdem wir gefunden haben, dass das Kranzgesims wie an der Hauptfassade antik ist, wird es nicht überraschen, zu sehen, dass auch das die beiden Stockwerke der Kapelle trennende Gesims antik ist und zum schönsten gehört, was sich in dieser Art erhalten hat (Tafel IX, 2.)

Wir haben es hier mit einem verkröpften Gebälk zu thun, das auch wieder den Eindruck macht, als wäre es von vornherein für den Platz bestimmt gewesen, an dem wir es heute noch sehen. Die Verkröpfungen befinden sich unter den Säulchen des grossen Fensters im ersten Stock und müssen ursprünglich ähnlichen Säulen im Erdgeschoss als Auflager gedient haben. Wir müssen uns also den massiven plumpen Spitzbogen, der jetzt als Träger der kleinen Fassade auftritt, wegdenken und dafür eine dem verkröpften Gebälk entsprechende Architektur anordnen[2]). Dieses Gebälk besteht aus einer Sima und einem Konsolenfries, beide von einer Sauberkeit des Blattschnittes und einer zierlich plastischen Wirkung, wie man sie nicht bald sonst wiederfinden wird.

Auf der Sima sind, wie auf den beiden Hauptgesimsen, Stege zwischen den in fortlaufender Reihe nebeneinander stehenden Akanthusblättern ausgespart. Diese haben hier alle den gleichen Typus. Das Blatt selbst ist eines von den vielen, die an den Simen der Hauptgesimse vorkommen. Man findet es auf der obenstehenden Abbildung (Tafel IX, 1) als das dritte auf dem zweiten Steine von rechts. Es scheint mir kein Zweifel möglich daran, dass auch dieses kleine verkröpfte Gebälk mit den Hauptfriesen gleichzeitig entstand. Da ist es nun sehr überraschend und für die eben versuchte Datierung Ausschlag gebend, dass sich in Ägypten Denkmäler von verwandtem Blattschnitt erhalten haben, die unzweifelhaft in die Übergangszeit von der antiken zur christlichen Kunst zu datieren sind.

Ich bitte in Tafel IX, 2 die Füllung des Winkels ins Auge zu fassen zwischen dem langen mittleren Architravteil und dem Vorsprunge der Verkröpfung. Man wird dort ein eigentümliches Durcheinander der akanthusartigen Blätter finden: oben ein mittleres Blatt, fünflappig die Spitze bildend, darunter schräg gelegt ein sechslappiges, also mit doppelter Spitze, zwischen zwei auf langem Stiel nach der Seite gebogenen fünflappigen, und die übrig bleibenden Lücken darunter mit vier kleinen Blättern gefüllt, die in der Mitte auf langen Stilen sitzen — ein Häufen und Ineinanderranken von willkürlich, aber sehr fein geschnittenen Blättern, das sich dem Beschauer in seiner Eigenart gut eingeprägt und, auf eine massvolle Einheit im antiken Sinne eingeschränkt, in dem Typus der einzelnen Akanthusblätter der Sima selbst wiedererkannt werden dürfte. Ich möchte nur im Besonderen noch auf die vordere Ecke der Verkröpfung aufmerksam machen; hier füllen auf jeder Seite vier fünflappige, um ein mittleres sechslappiges Blatt gruppierte und auf langen Stielen sitzende Blattwedel den Raum aus. Bezeichnend ist stets die Neigung, die nach der

1) Vgl. Benzinger im Baedeker von Palästina und Syrien 1900, S. 71.

2) Über die Tierkapitelle, die jetzt noch aus dem Mauerwerk hervorkommen, bei anderer Gelegenheit.

Lappenzahl dem verfügbaren Raum entsprechend wechselnden Blätter auf lange Stiele zu setzen, die durch die Mittelrippe in zwei Streifen zerlegt werden.

Ich finde nun eine Weiterbildung dieser Neigung an kleinen Giebeln und sonstigem architektonischen Schmuck aus ägyptischem Kalkstein in den Museen von Kairo (Gise) und Alexandreia, sowie an verschiedenen Orten des Fajum [1]) und sonst im Gebiete des Nilthales, worin figürliche Szenen antiken und christlichen Inhalts wechseln. Als Beispiel bilde ich einen Giebel ab (Abb. 50), der nach Gayet aus dem Fajum stammt.[2]) Die zweistreifigen Stiele haben sich hier, wo die Füllung eines Streifens in Betracht kam, in fortlaufende Ranken umgesetzt, die das Blatt durchlaufen, indem sie den innersten Lappen für sich in Anspruch nehmen. Im übrigen ist alles

Abb. 50: Kairo (Gise), Ägyptisches Museum: Kalksteingiebel aus christlicher Zeit. Aus dem Fajum.

gleich, nur ist der Schnitt flauer geworden. Man möchte glauben, dass auch für unser verkröpftes Gebälk ein weicher, bildsamer Stein ähnlich dem ägyptischen genommen sei; dieser scharfe, tiefe Schnitt liesse sich kaum in einem härteren Material erzielen. Es macht den Eindruck, als sei unser Gebälk älter als die ägyptischen Beispiele, die ich der Zeit um 400 zuschreiben möchte. Die Zeit um 300 bis 350 würde für das Gebälk an der Grabeskirche gut passen.

Wir hätten noch den Konsolenfries unter der Sima in Tafel IX, 2 zu betrachten. An der Unterseite der Konsolen selbst sind Akanthusblätter gegeben; ihr Typus wechselt wieder von Fall zu Fall, zwar nicht so auffallend wie an den Hauptfriesen der Fassade, aber immerhin bemerkbar. Es ist vor allem die Füllung der Mitte

1) Hauptvertreter dieser Gruppe fand E. Naville (Ahnas el Medineh pl. XIV ff.) in Ahnas.

2) Les monuments coptes du musée de Boulaq (Mémoires de la mission arch. franç. au Caire III, 3) pl. IV, Fig. 5.

oben, die den Steinmetz zu Variationen reizte. Beachtenswert ist hier die Thatsache, dass diese Variationen nicht durch ein eigenes Mittelblatt geliefert werden, sondern dass es einer der fünf oder sechs Blattlappen ist, der weiter rankend — also wie in den ägyptischen Beispielen — eine Einrollung oder eine fünfblättrige, nach unten gekehrte Palmette bildet. In einem Fall ist als Konsolschmuck eine ganz eigene, knollige Blattform genommen. Von besonderer Schönheit sind die Füllungen zwischen den Konsolen, plastisch herausgearbeitete Bossen von dem charakteristischen Blattwerk umrahmt: grössere gestielte Blätter in den Ecken, je zwei kleinere dazwischen, bisweilen alle um die Bosse herum durch Bogen verbunden.

Fassen wir unsere bisherigen Beobachtungen zusammen. Wir haben eine ganz aus der Art schlagende, risalitartige Fassade mit auf die Nebenwände übergreifenden, die Stockwerke trennenden Friesen vor uns, die unläugbar antik sind, und gut der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts angehören könnten. Halten wir dazu die andere Thatsache, dass diese Fassade einem Bau angehört, der, wenn auch den schwersten Wechselfällen stürmischer Zeiten ausgesetzt, doch im J. 326 im Auftrage Konstantins d. Gr. begonnen und im Laufe der folgenden zehn Jahre vollendet wurde, so wird sich unweigerlich die Annahme aufdrängen, dass die vorgeführten Friese von diesem Baue Konstantins d. Gr. herrühren müssten und es sich nur um die Frage handeln kann, wie sie an die in ihrer heutigen Gesamterscheinung doch offenbar nicht konstantinische Fassade gekommen sein mögen. Sind sie zusammengetragene, in einem späteren Neubau wiederverwendete Reste des Gründungsbaues, oder gehörte die Wand selbst, an der wir die Friese finden, noch dem Gründungsbau an, ist sie nur später umgeändert worden, wobei die Friese stehen blieben? F. Adler hatte wie ich am Kranzgesimse „bedeutende Stücke eines spätrömischen Kranzgesimses aus Sima, Konsolen, Zahnschnitten, Toren und Perlschnüren" erkannt. Er hat wie ich geurteilt, dass sie „wegen des Mangels einer eigentlichen Kranzplatte nur dem IV. Jahrhundert angehören könnten", und sagt dann: „Wahrscheinlich sind sie von den Kreuzfahrern bei Aufgrabung der Fundamente wiedergefunden oder von älteren Bauteilen hierher versetzt worden".[1])

Die Einzelbetrachtung hat gelehrt, dass die Friese organische Einheiten, nicht bunt zusammengewürfeltes Bruchmaterial sind. Nur an einer einzigen Stelle meiner Aufnahmen konnte beim Kranzgesimse festgestellt werden, dass, obwohl ein Stück fehlt, eine Lücke doch nicht bemerkbar ist. Nun ist die Sima für sich, im Stein unabhängig vom Konsolenfries gearbeitet; es kann daher sehr leicht eine Lücke durch Zusammenschieben der übrigen Stücke ausgefüllt worden sein. Material dafür war einst genug vorhanden, denn der Fries lief wahrscheinlich um den ganzen Bau herum. Unter diesen Umständen wäre, wenn wir zunächst annehmen, die Friese befänden sich nicht in situ, nur die Annahme möglich, sie seien als Ganzes von anderen Bauteilen herübergenommen und an unserer Fassade vereinigt worden. Aber auch das scheint unmöglich, weil die Friese zu genau an ihren heutigen Platz passen und es anderseits undenkbar ist, dass man die Mauern für ihre Aufnahme zurechtgebaut

1) Der Felsendom und die heilige Grabeskirche in Jerusalem. Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge, Heft 188, S. 12.

hätte. Ich muss vielmehr annehmen, dass die Fassade einen stehengebliebenen Rest des Gründungsbaues in sich birgt und man das bisher nur deshalb nicht erkannt hat, weil sie durch spätere Zusätze ein fremdartiges Aussehen erhielt.

Es muss Erstaunen erregen, dass ein so wichtiges Ergebnis von der unübersehbaren Reihe von Forschern, die sich mit den Denkmälern von Jerusalem und der Grabeskirche im Besonderen beschäftigt haben — man findet eine Zusammenstellung fast aller dieser Schriftsteller bei Mommert, Die heilige Grabeskirche zu Jerusalem in ihrem ursprünglichen Zustande, Leipzig 1898 — dass der Sachverhalt von den Palästinologen nicht erkannt worden ist und möchte glauben, es müssten da andere in der Baugeschichte begründete Bedenken vorliegen, die meiner Annahme von vornherein entscheidend gegenüberstehen. Aber auch in dieser Richtung ist gerade das Gegenteil richtig: die Baugeschichte und der heutige Baubefund drängen geradezu darauf hin, unsere Fassade für einen Rest des Prachtbaues aus der Zeit Konstantins anzusehen. So bleibt nur die Annahme übrig, dass unser Kunsturteil nicht reif genug war, um solche Thatsachen feststellen zukönnen.

## Das zweigeschossige Atrium Konstantins zwischen Anastasis und Basilika.

1. In seiner ursprünglichen Anlage. Nach Eusebios[1]) bestand der Bau Konstantins aus folgenden von Westen nach Osten angeordneten und beschriebenen Teilen, die am besten in den Kapitelüberschriften überblickt werden können:

1) c. 34: *Ἔκφρασις οἰκοδομῆς τοῦ παναγίου μνήματος.*
2) c. 35: „ *αἰθρίου καὶ στοῶν.*
3) c. 36: „ *τοῦ ναοῦ τῆς ἐκκλησίας τοίχων καὶ δωματουργίας κάλλους τε καὶ χρυσώσεως.*
c. 37: „ *διπλῶν στοῶν ἑκατέρωθεν, καὶ πυλῶν ἀνατολικῶν τριῶν.*
c. 38: „ *ἡμισφαιρίου καὶ κιόνων δώδεκα καὶ κρατήρων.*
4) c. 39: „ *μεσαυλίου καὶ ἐξεδρῶν καὶ προπύλων.*

Den ersten Hauptteil (1) bildete der Bau über dem heiligen Grabe selbst,[2]) die grosse Grabrotunde. Reste davon sind noch in den Fundamenten der Umfassungs-

1) Vita Const. III 30f. Mir liegt die Ausgabe von Migne gr. XX vor. Man hat jetzt alle Quellen sehr gut vereinigt bei Mommert, Die heilige Grabeskirche S. 124f.

2) Bezüglich der Form des Felsens, der das heilige Grab umschloss, erlaube ich mir die Herren Palästinologen auf eine Abbildung desselben in der berühmten Handschrift der Werke des Gregor von Nazianz in der Bibliothèque nationale F. gr. 510 zu verweisen, die zwischen 880—885 entstanden ist. Dort sieht man Fol. 885r eine ΘΗΜΕΡΟΝ CΩΤΗΡΙΑ ΤΩ ΚΟCΜΩ überschriebene allegorische Darstellung des Osterfestes. Oben die Auferstehung verkündende Engel, unten rechts eine nimbierte Gestalt, den hl. Gregor nach oben weisend, links die hl. Paraskevi mit Lanze, Schwammstab und Wasserkessel. Neben ihr als Hauptfigur eine Gestalt in kaiserlichen Gewändern, die in beiden Händen den Felsen hält. Ob das Konstantin, Helena oder eine Personifikation ist, muss die Untersuchung des Originals lehren. Die Abbildung bei Hertzberg (Gesch. d. Byzantiner zu S. 149) zeigt sie mit weiblichem Kopfputz, Bordier

mauern und der Mittelstützen des heutigen Rundbaues erhalten. Weiter kann der Gründungsbau im Westen nicht gegangen sein, weil sich gleich hinter dem Rundbau das Niveau von 752,60 m auf 764,50 m erhöht.[1])

Einen anderen Hauptteil (3) bildete die Basilika, die Eusebios in drei Kapiteln beschreibt u. zw. in c. 36 die Mauern und ihren Schmuck, in c. 37 die beiden doppelten Säulenreihen und die drei Ostthore, in c. 38 die Apsis mit den zwölf Säulen und Vasen. Von diesem Baue haben sich Teile der Südmauer d. h. jener Mauer erhalten, die wir in unseren Abbildungen rechts an das Fassadenrisalit anstossen sehen.

Im Osten schloss sich (4) an diese Basilika nach c. 39 ein Vorhof, Exedren und die Propyläen. Davon ist seit längerer Zeit bekannt und durch russische Ausgrabungen im J. 1883 genauer festgestellt[2]) das Südende der Propyläen, die an der alten Markt- oder Bazarstrasse Chan ez-Zet liegen. Damit ist wie im Westen so auch im Osten die Ausdehnung des ganzen Baues gegeben; sie stimmt mit einer Angabe vom J. 808 ca., wonach die Gesamtlänge 96 dexteri = 145,44 m betragen haben soll.[3]) Während so der Grabbau im Westen, die Prophyläen im Osten feststehen, ist der Ansatz der mittleren Teile, in erster Linie der Basilika selbst, unsicher.

Hier nun tritt die in ihrem Verlauf erhaltene Südmauer entscheidend ein. Wir können heute schon ohne Vornahme von Freilegungen und Ausgrabungen feststellen, wo etwa der Anfang der Basilika im Westen lag und wie der Raum zwischen Basilika und Rotunde ungefähr gestaltet gewesen sein mag. Darauf bezieht sich c. 35 bei Eusebios über das Atrium und die Säulenhallen: *Διέβαινε δ' ἐξῆς ἐπὶ παμμεγέθη χῶρον, εἰς καθαρὸν αἴθριον ἀναπεπταμένον, ὅν δὴ λίθος λαμπρὸς κατεστρωμένος ἐπ' ἐδάφους ἐκόσμει, μακροῖς περιδρόμοις στοῶν ἐκ τριπλεύρου περιεχόμενον.*[4]) c. 36 *Τῷ γὰρ καταντικρὺ πλευρῷ τοῦ ἄντρου, ὃ δὴ πρὸς ἀνίσχοντα ἥλιον ἑώρα, ὁ βασίλειος συνῆπτο νεώς.* Nachdem also Eusebios den „Bau des allerheiligsten Grabmals" mit seinem Säulenschmucke beschrieben hat, mit dem Konstantin bezw. der Bischof Makarios begonnen hatte, fährt er, der Gesamtbeschreibung gemäss von West nach Ost weitergehend, was hier durch die Worte *διέβαινε δ' ἐξῆς* angedeutet ist, fort: „Dann ging sie (die *φιλοτιμία* des Kaisers) über zu dem grossen Platz, der sich dem freiem Himmel öffnete. Diesen, umgeben auf drei Seiten von hohen umlaufenden Säulen,[5]) schmückte am Boden glänzender Marmorbelag. c. 36: Auf der Seite gegenüber der Grabeshöhle, die nach der aufgehenden Sonne sieht, grenzt die Basilika an". Es scheint mir unmöglich, mit Mommert[6]) anzunehmen, dass Eusebios mit

---

(Description des peintures etc. 78 nennt sie Helena). Der Felsen hat auf der oberen Plattform noch einen zweiten, kleineren Absatz und öffnet sich vorn mit einer viereckigen Höhle, worin ein Linnen(?) sichtbar wird. Es dürfte daher schwerlich an Golgotha zu denken sein. Für den Golgothafelsen und seine Ausstattung verweise ich auf Ainalov, Vizantijskij Vremenik VI, 63 f.

1) Vgl. den Plan bei Mommert a. a. O. Taf. I und II und unten S. 140.

2) Vgl. darüber jetzt auch G. Jeffery in den Izvjestija russkago archeol. instituta v Konst. II 73—76.

3) Tobler-Molinier, Itinera S. 305, Mommert, S. 247.

4) *περιεχόμενον*, nicht *περιεχομένου* nach der neuen noch im Druck befindlichen Ausgabe von Heikel, deren Kenntnis ich Prof. Ed. Schwartz verdanke.

5) *περιεχόμενον* bezieht sich auf *χῶρον*.

6) a. a. O. S. 152.

diesem Atrium — *αἴθριον* wie es in der Überschrift heisst, dass nach dem Text *εἰς καθαρὸν αἴθριον* lag — den, wenn auch oben wie beim Pantheon offenen Kuppelraum über der Grabhöhle bezeichnet haben sollte. Vielmehr ist es für mich ganz zweifellos, dass wir es mit einem auf drei Seiten von Säulen umschlossenen Platze zu thun haben, der sich zwischen die Grabrotunde und die Fassade der Basilika schob.[1]) Dafür spricht auch, dass Eusebios beim Übergange von der Rotunde über das Atrium zur Basilika die unermessliche Höhe der letzteren hervorhebt. Diesen Eindruck konnte nur die auf dem verhältnismässig kleinen Zwischenhof[2]) sehr hoch erscheinende Fassade machen: die Innenräume der beiden mit Emporen[3]) versehenen

---

1) In diesem Sinne haben Eusebios bereits verstanden: Touttée, Zestermann, Robinson, Tobler, Bock, Unger, Schegg, Schick, Jeffery und Germer-Durand. Vgl. die Pläne bei Mommert S. 144 ff.

2) Der dem Eusebios nur durch seine Höhe und die zweigeschossigen Säulenreihen sehr gross erscheinen konnte.

3) Für die Basilika ist das durch Eusebios c. 37 bezeugt: *Ἀμφὶ δ' ἑκάτερα τὰ πλευρὰ διττῶν στοῶν, ἀναγείων τε καὶ καταγείων, δίδυμοι παραστάδες τῷ μήκει τοῦ νεὼ συνεξετείνοντο.* Bis auf Mommert hat man die gesperrt gedruckten Worte auf zwei Säulenreihen übereinander d. h. auf Emporen gedeutet. Diese Annahme mag dem unmöglich erscheinen, der die Grabeskirche nach den kirchlichen Bausitten des Abendlandes beurteilt, wo die Empore allerdings erst im 6. Jrh. auftritt. Ganz abgesehen aber davon dass sie schon in der forensischen Basilika vorkommt, ist sie im Osten Jahrhunderte früher heimisch. Die Kirche des Johannes Studios von 463 in Konstantinopel und die Basiliken von Thessalonike zeigen die Empore, und es liegt gar kein Grund vor, diese Bauart für Konstantins Zeit abzulehnen. Vielmehr mögen gerade die in Jerusalem gegebenen Verhältnisse dazu gedrängt haben. Der Bauplatz war verhältnismässig klein und ungünstig. Was man in der Länge und Breite nicht erreichen konnte, musste man in der Höhe zu gewinnen suchen, wollte man Konstantins Forderung zur That machen, dass alle Bauten anderer Städte dadurch übertroffen werden sollten (Brief an Makarios, Vita Const. c. 31). Ich lehne Mommerts Deutung (Die hl. Grabeskirche S. 188 f.) schon deshalb ab, weil es $4\frac{1}{2}$ m hohe Säulen-Sockel nicht giebt, und Eusebios die Bezeichnung selbst in einer zweiten nachfolgend citierten Stelle, die nicht misszuverstehen ist, wiederholt.

Für die Grabrotunde sind Emporen noch durch den heutigen Bau bezeugt — der des Monomachos hatte 16 Säulen im oberen Stockwerk —, sie werden auch, beachtet man Konstantins Willen, dass der Bau alle übrigen überragen sollte, gefordert, durch den Vergleich mit dem ebenfalls von Konstantin begonnenen Bau des Oktogons in Antiocheia, dessen Beschreibung durch Eusebios (Vita Const. III, 50) in mancher Beziehung auf die Grabeskirche Licht wirft, weswegen ich die Stelle hier vollständig citiere: „*ἐφ' ἧς ὡς ἐπὶ κεφαλῆς τῶν τῇδε ἐθνῶν, μονογενές τι χρῆμα ἐκκλησίας μεγέθους ἕνεκα καὶ κάλλους ἀφιέρου, μακροῖς μὲν ἔξωθεν περιβόλοις τὸν πάντα νεὼν περιλαβών, εἴσω δὲ τὸν εὐκτήριον οἶκον εἰς ἀμήχανον ἐπάρας ὕψος, ἐν ὀκταέδρου μὲν συνεστῶτα σχήματι* (die Worte *οἴκοις — τε καί* fielen aus nach der neuen Ausgabe von Heikel), *κύκλῳ ὑπερῴων τε καὶ καταγείων χωρημάτων ἁπανταχόθεν περιεστοιχισμένων* (ci. B. Keil: *-μένον* Hschrft.), *ὅν* (d. h. *τὸν εὐκτήριον οἶκον*) *καὶ χρυσοῦ πλείονος ἀφθονίᾳ, χαλκοῦ τε καὶ τοῖς τῆς λοιπῆς πολυτελοῦς ὕλης ἐστεφάνου κάλλεσιν*". Das *ὑπερῴων καὶ καταγείων χωρημάτων* bedeutet hier offenbar das Gleiche wie das *στοῶν ἀναγείων τε καὶ καταγείων* in der Beschreibung der Basilika am heiligen Grabe. (Für die griechische Ausdrucksweise bemerkt mir B. Keil: "*κατάγειος*" in der Bedeutung von "par terre" ist singulär; es heisst eigentlich "unterirdisch". Ein *χώρημα κατάγειον* wäre nach gewöhnlichem Sprachgebrauch eine "Krypta". So in der Beschreibung des Kyzikenischen Tempels, Aristid. or. XXVII, § 20 (meiner Ausgabe): *τὰ μὲν γὰρ αὐτοῦ κατάγειός ἐστι θέα, τὰ δ' ὑπερῷος, μέση δὲ ἡ νενομισμένη· δρόμοι δὲ ὑπὸ γῆν τε καὶ κρεμαστοὶ δι' αὐτοῦ διήκοντες κύκλῳ*, welche Stelle von Greg. Cypr. Boissonade Anecd. Graeca I 364 nachgeahmt ist. Der reale Sachverhalt lässt aber hier nur die obere Bedeutung zu, die augenscheinlich durch die substantivische Formel *κατὰ γῆν* vernanlasst ist. Von sprachlichem Gesichtspunkte aus darf also die von Strzygowski geforderte Interpretation nicht beanstandet werden.") Hier kann kein Zweifel sein, dass es sich um Emporen handelt.

Gebäude, der Grabkuppel und der Basilika müssen gleichwertig gewesen sein; es konnte daher die Basilika, wenn man unmittelbar aus der Rotunde in sie getreten wäre, unmöglich durch ihre übermässige Höhe auffallen. Vielmehr musste dem, der aus der Grabrotunde in das auf drei Seiten von Säulenhallen umschlossene Atrium heraustrat, die ohne Vermittlung vor ihm aufragende Stirnwand der Basilika sehr gross erscheinen. Dass diese Fassade aber da war, geht notwendig schon daraus hervor, dass auf dieser Seite des Atriums nach Eusebios die Säulen fehlten.

Dieser quergelegte Säulenhof scheint mir nun an der heutigen Südfassade durch das daran beobachtete risalitartige Vorspringen der Wand aussen angedeutet. Dort endete das Dach der Basilika [1]) und zog sich wahrscheinlich quer die Fassade der Kirche hin, an welche seitlich die Säulenhallen des Atriums anstiessen. Diese nun dürften wie die Rotunde und die Basilika zweigeschossig gewesen sein, daher denn auch an der von uns teilweise analysirten Südfassade sich zwei Stockwerke befinden. Man konnte wahrscheinlich von der Empore des Grabbaues direkt in die Emporen der Kirche gelangen. Um eine Vorstellung dieser Verhältnisse zu geben, skizziere ich in Abb. 51 das kleine Atrium zwischen Basilika und Grabrotunde in den Plan der Grabeskirche, wie ihn Mommert gegeben hat.[2]) Die für die Breite des Atriums bestimmende Südfassade ist durch einen vor die Südmauer gezogenen schwarzen Strich angedeutet. Ihre Länge (ca. 16 m)[3]) ist bestimmt durch den mittleren antiken Stufenfries, der links heute noch gerade da aufhört, wo sich rechts

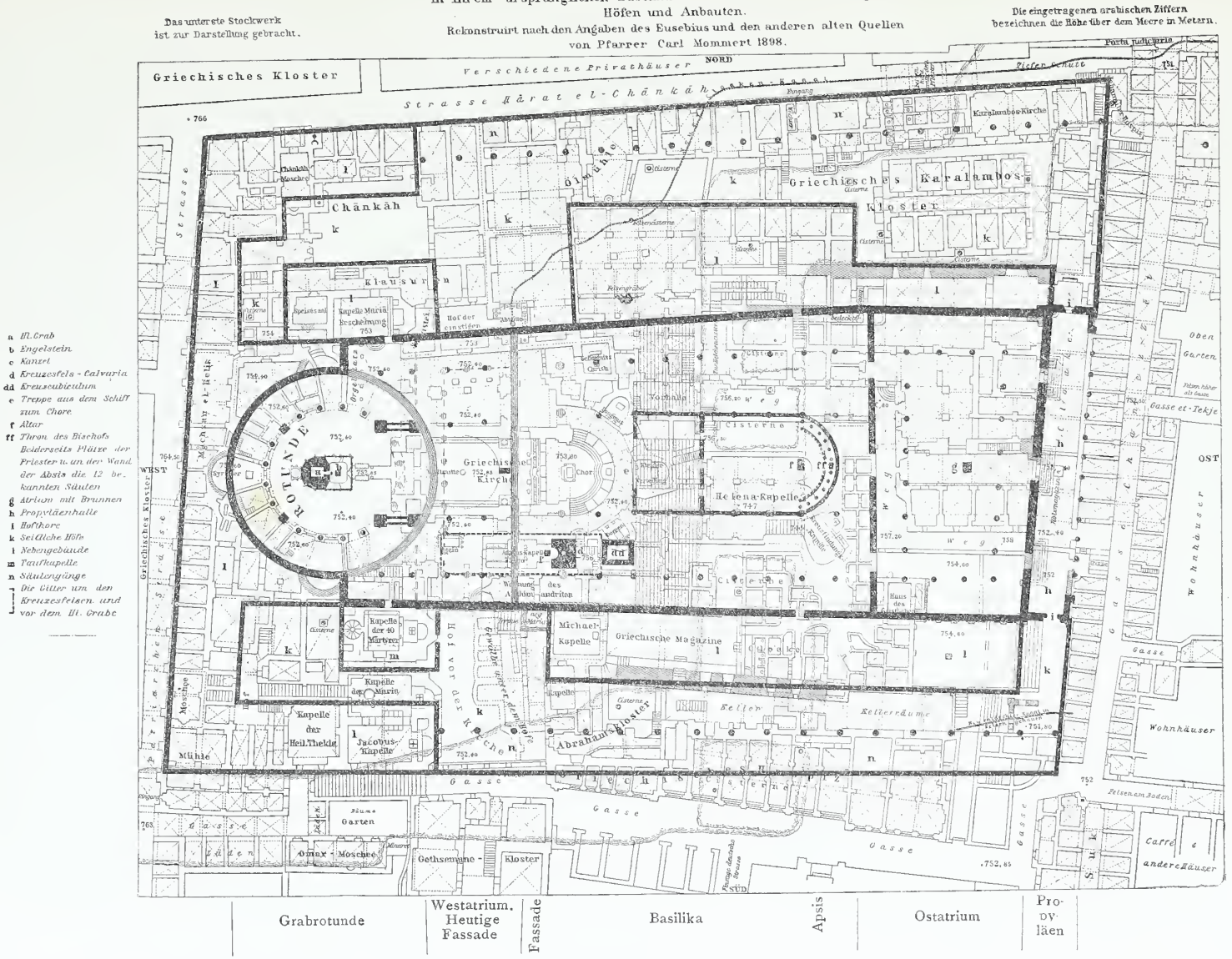
---

Ich könnte mich übrigens bezüglich der Emporen für die Rotunde einfach auf Mommert, Golgotha und das hl. Grab zu Jerusalem S. 212 f. beziehen, wenn seine an jener Stelle gegebene Deutung einer Arculphstelle stichhaltig wäre. Arculph sagt nämlich von der Rotunde „quae utique valde grandis ecclesia, tota lapidea, mira rotunditate ex omni parte collocata, a fundamentis in tribus consurgens parietibus (quibus unum culmen in altum elevatur) inter unumquemque parietem et alterum latum habens spatium viae." Nehme ich dazu Arculphs Plan (Mommert 77), so ist das für uns Kunsthistoriker deutlich nur so zu verstehen, dass die Grabrotunde vom Fundament aus in drei Wänden aufstieg, deren einer die Kuppel trug und zwischen denen sich Umgänge befanden. Sieht man den Plan, der nur um der Grabrotunde willen entstand (unten S. 146) an, so erkennt man 1. in der Mitte das Grab von einem vollen Kreis umzogen, dann 2. eine doppelte Kreislinie: die innere Säulenreihe, die die Kuppel trägt, 3. eine volle Kreislinie mit drei Apsiden: die heute noch stehende Umfassungsmauer mit den drei Apsiden, endlich 4. wieder eine doppelte Kreislinie: eine äussere, heute nicht mehr nachweisbare Säulenreihe. Arculph bezw. der nach seinen Mitteilungen schreibende Adamnanus nennt also auch die Säulenreihen Wände. Mommert stellt diese einfache, klare Lösung wieder auf den Kopf, indem er annimmt, Arculph meine drei über einanderliegende Etagen. Ich halte mich dabei nicht länger auf und bemerke nur, dass die Annahme einer äusseren Säulenreihe gestützt wird durch die angeführte Beschreibung des Eusebios vom Oktogon in Antiocheia und den für eine Tochter Konstantins erbauten kleinen Rundbau bei Rom, die bekannte Kirche S. Costanza, die ebenfalls die von Arculph für die Grabeskirche bezeugte Anordnung der "drei Wände" hatte.

1) Das Risalit ragt über den Dachrand der Basilika heraus (Abb. 49), weil der Regenabfluss der Hallen des Atriums nach innen stattfand.

2) Die hl. Grabeskirche Taf. II. Ich halte diesen wertvollsten aller bisher veröffentlichten Pläne in der Lösung einer zweiten Hauptfrage, der nach der Lage der Apsis der Basilika im Wesentlichen für richtig. Sie lag nach dem Breviarius vom J. 530 ca. über der Kreuzfindungs- d. i. der Helenakapelle, (Mommert, Die hl. Grabeskirche S. 194). Der geradlinige Abschluss der Wand dahinter ist in Syrien nichts Auffallendes.

3) Nach Mommerts Plan.




a Hl. Grab
b Engelstein
c Kanzel
d Kreuzesfels - Calvaria
dd Kreuzcubiculum
e Treppe aus dem Schiff zum Chore
f Altar
ff Thron des Bischofs Beiderseits Pfeiler der Priester u. an der Wand der Absis die 12 bekannten Säulen
g Atrium mit Brunnen
h Propyläenhalle
i Hofthore
k Seitliche Höfe
l Nebengebäude
m Taufkapelle
n Säulengänge
Die Gitter um den Kreuzesfelsen und vor dem Hl. Grabe

Abb. 51: Jerusalem, Die konstantinische Grabeskirche. (Nach Mommert, mit Eintragung des doppelgeschossigen Westatriums).

die Risalitkante befindet. Das verlangt auch die Symmetrie der Schmuckwand, die jedenfalls schon in Konstantins Zeit ein oder, wie heute noch, zwei Eingangsthore für die aus der Sionsstadt Kommenden enthielt. Die Säulenhallen habe ich der inneren Säulenstellung, wie sie Mommert annimmt, entsprechend ca. 4 m breit, die Säulen in ca. 3 m Abstand angenommen. Das Ganze ist natürlich nur eine Andeutung, wie ich mir die Einteilung im Grossen Ganzen denke. Sie macht keinerlei Anspruch auf Übereinstimmung mit dem einstigen Bestande im Einzelnen. So möchte ich vor Allem nicht herumphantasieren über die Lösung, die der konstantinische Architekt dem Übergange der Rotunde in die Säulenhalle des Atriums gegeben hat, und wie die Thore angebracht waren.[1]) Ich habe die gegebenen Verhältnisse, die architektonisch auszugestalten waren, ganz roh angedeutet. Die Aufgabe komplizierte sich noch dadurch, dass nach meiner Überzeugung — wenn ich Arculphs Plan der Restauration des Modestus verstehen will — die Grabrotunde auch aussen von Säulen umgeben war.[2])

Den kleinen Vorbau neben der Südfassade, worin sich heute die Schmerzenskapelle befindet, kann ich mir erklären als zu dem Zweck errichtet, um einen Zugang zur oberen Plattform des Golgotha-Felsens (Arculph spricht von „superioribus", ca. 5 m hoch)[3]) von aussen her zu schaffen. Doch ist das ein Vorschlag, den ich mit nichts überzeugend stützen kann. Ich führe noch die eine Stelle der Schilderung von Festlichkeiten, die in der Grabeskirche gehalten wurden, an, wie sie Silvia Aquitana um das Jahr 390 giebt. Wir bekommen darin eine sehr klare Bestätigung der Anordnung des Atriums, von dem sich wahrscheinlich ein grosses Thor nach dem Kreuzfelsen zu öffnete. Am Sonntage versammelten sich die Gläubigen vor dem ersten Hahnenschrei im Atrium, um bei der Öffnung der Thüren der loca sancta bereit zu sein.[4]) Und an einer anderen Stelle[5]) wörtlich: „Sobald es aber 12 Uhr geschlagen hat, so geht man auf den Platz vor dem Kreuze, ob es nun regnet oder ob die Sonne scheint; der Ort liegt nämlich unter freiem Himmel und ist gewissermassen ein grosser und sehr schöner Hof, der sich zwischen dem Kalvarienfelsen und der Anastasis befindet:[6]) dort nun versammelt sich alles Volk, so dass (das Gitter) sich kaum öffnen lässt. Dem Bischof aber wird ein Stuhl vor den Kalvarienfelsen gestellt: und von 12 Uhr mittags bis 3 Uhr nachmittags wird nichts gemacht, als Lektionen gelesen."[7])

---

1) Nach Arculphs Plan (Abb. 53) gingen in der Rotunde Eingänge von den Seitenhallen des Atriums aus nach dem Grabe.

2) Das dies auch im Westen der Grabrotunde, wo man Felsen von 8—10 m Höhe unmittelbar an die heutige Aussenwand anstossend glaubte, möglich ist, hat Mommert selbst, Grabeskirche S. 108 f., erwiesen.

3) Mommert, Golgotha 81, VI und 104. Mommert 78 hält die Capelle ebenfalls für alt; sie sei vielleicht der kümmerliche Rest einer heute nicht mehr bestehenden Marienkirche, wie sie Arculph (Abb. 53) verzeichnet.

4) Silviae Aquitanae Peregrinatio in Geyer Itinera S. 73 bei Mommert, Golgotha 194.

5) Silviae peregrinatio p. 96 bei Mommert, Grabeskirche S. 201.

6) quia ipse locus subdivanus est, id est quasi atrium valde grande et pulchrum satis, quod est inter Cruce et Anastase.

7) Ich begreife nicht, wie Mommert diese Stelle mit seiner Rekonstruktion in Einklang bringen will. Zu einem einfachen Querschiff mitten in der Kirche, was an sich unerhört ist, passt sie doch gewiss nicht.

Für die Gesamtanordnung der konstantinischen Bauten am heiligen Grabe kann schliesslich auch noch verwiesen werden auf die Analogie am Dome von Parenzo, der in seiner heutigen Gestalt auf das 6. Jahrhundert zurückgeht, aber damals eine baufällige Schöpfung, wahrscheinlich aus konstantinischer Zeit, zu ersetzen hatte. (Abb. 52) Wir haben die Basilika, das Atrium und, der Basilika gegenüber, das an Stelle der Grabrotunde getretene Baptisterium, dessen Umfassungsmauern ebenfalls in die Säulenhallen des Atriums einschneiden. In Jerusalem war das Atrium infolge der gegebenen Verhältnisse und der Notwendigkeit, den Raum für die Gesamtanlage im Westen aus den Felsen heraushauen zu müssen, kleiner; deshalb fiel auch die Säulenreihe vor der Kirchenfassade weg. Das Hauptatrium lag ja ohnehin auf der Ostseite hinter der Kirchenapsis nach der Marktseite zu.

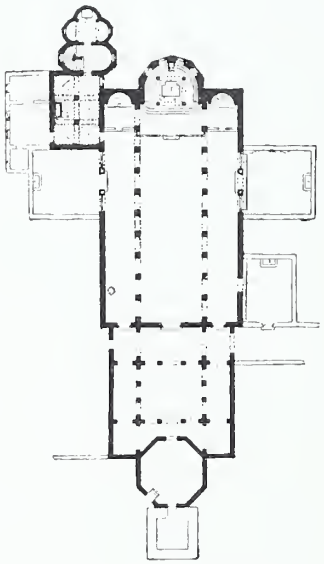


Abb. 52: Parenzo, Basilika mit Vorhof und Baptisterium.

2. Das zweigeschossige Atrium in den späteren Restaurationen bis auf die Kreuzfahrer. Im Juni 614 wurde Jerusalem durch einen der drei nach Westen vordringenden Feldherrn des Sasaniden Chosrau II. Parwêz (590—628) genommen.[1]) Die Christen hatten das Kreuz Christi vergraben, doch quälten die Perser den Bischof Zacharias und die Priester so lange, bis sie die Stelle zeigten. Im Gefolge dieser Ereignisse litten auch die Bauten Konstantins am hl. Grabe Schaden, doch wurden sie nicht, wie manche glauben möchten, von Grund aus zerstört. Vielmehr handelte es sich lediglich, wie der Mönch Antonius, ein Zeitgenosse dieser Ereignisse bezeugt, um einen Brand — „templa . . . quae quidem barbarico igne conflagrarunt“[2]) —, wobei die Dächer und die innere Einrichtung zu Grunde gegangen, vielleicht auch einzelne Säulenreihen im Innern der Bauten[3]) eingestürzt sein mögen, die Mauern aber jedenfalls stehen blieben. Das wird allein durch die Thatsache belegt, dass der Nachfolger des Zacharias auf dem bischöflichen Stuhle, Modestus, die Bauten sofort mit den geringen Mitteln der damaligen Zeit in der kurzen Reihe von zehn Jahren (616—626) wieder in Stand setzte. Freilich nicht genau in ihrem alten Umfange. Vor allem muss die Basilika des Konstantin Schaden gelitten haben: in dem Berichte des Eusebios jedenfalls als das Hauptstück der ganzen Anlage erscheinend, tritt sie von jetzt an gegenüber der Grabrotunde zurück. Über die Restauration des Modestus liefert die genaueste Auskunft der dem Adamnanus gegebene und von einer Skizze auf einer Wachstafel begleitete Bericht des fränkischen Bischofs Arculph, der die hl. Stätten um das Jahr 670 besuchte. Die für

1) Nöldeke, Gesch. der Perser (Tabarî) S. 291. Vgl. Couret, La prise de Jérusalem par les Perses en 614 (mir nicht zugänglich) und Clermont-Ganneau, Recueil d'archéologie orientale II, 137f.

2) Brief an Eustachius bei Quaresimus, Elucidatio terrae Sanctae II, 364 nach Mommert, Golgotha 71.

3) Etwa wie beim Brande der grossen Moschee in Damaskus im J. 1893.

unsere Untersuchung wichtigste Thatsache, die aus der recht unbestimmten, nur auf eine genaue Darstellung der Grabrotunde berechneten Zeichnung nicht ersichtlich ist, teilte der Bischof dem „fleissig fragenden" Mönche mündlich mit: „Inter anastasim, hoc est saepe supra memoratam rotundam ecclesiam, et basilicam Constantini quaedam patet plateola usque ad ecclesiam Golgothanam, in qua videlicet die ac nocte semper lampades ardent."[1]) Diese Plateola, ein offener bis zur Golgothakirche reichender kleiner Platz zwischen der Grabrotunde und der Konstantinsbasilika, ist nichts anderes als das alte doppelgeschossige Atrium der Anlage Konstantins d. Gr., wo schon zur Zeit der Silvia Aquitana (ca. 390) Lampen hingen.[2]) Den Fortbestand dieses Atriums bestätigt auch das Itinerarium des fränkischen Mönches Bernardus, der Jerusalem zwischen 866—870 besuchte. „Inter praedictas igitur quatuor ecclesias (wovon gleich mehr) est paradisus sine tecto, cuius parietes auro radiant; pavimentum vero lapide struitur pretiosissimo etc."[3]) Die Vergoldungen und das Pflaster von kostbarem Stein, der λίθος λαμπρός des Eusebios, dürften schwerlich auf die Rechnung des Modestus zu schreiben sein, sondern waren wohl noch die alten aus Konstantins Zeit.

Diese Ausstattung des Atriums widerlegt auch deutlich die Ansicht Mommerts, der das Westatrium in der Anlage Konstantins leugnet, seine offenbare Existenz aber zur Zeit der Arculph und Bernardus aus dem Zusammensturz der Basilika erklären will. Modestus habe sich begnügt, die drei sog. grossen Sanktuarien getrennt, jedes für sich, wohl mit Benutzung der alten Fundamente, soweit solche vorhanden waren, in den Rahmen eines selbständigen Gebäudes zu fassen.[4]) Jetzt erst ist dann wohl das Atrium als ein zwischen den Neubauten vermittelnder Platz entstanden? Das wird aber widerlegt durch Arculph selbst, der ausdrücklich mitteilt, dass der (freie, goldstrahlende und mit kostbaren Steinen belegte) Platz zwischen der Anastasis und der Basilika Konstantins nur bis zur Golgothakirche gegangen sei. Ich denke, deutlicher kann man nicht mehr sein. Man nehme den oben (Abb. 51) mitgeteilten Plan zur Hand und lese dazu nochmals den citierten Bericht der Silvia Aquitana über die Feier auf dem Platze „vor dem Kreuze" zwischen dem Kalvarienfelsen und der Anastasis. Das Thorgitter zu diesem Felsen lag in der Hauptfassade der Basilika des Konstantin. Davor endete das auf den übrigen drei Seiten von Säulenhallen umschlossene Atrium. So war die Situation auch nach dem Perserbrande mit einem Unterschiede: nicht mehr die ganze Basilika Konstantins, sodern nur die Golgothakirche endete an der Stelle der Fassade der alten Basilika.

Daraus ergiebt sich klar, dass ein Teil der fünf Schiffe der Basilika und wahrscheinlich auch der nördliche Teil ihrer Fassade bei dem Brande von 614 eingestürzt war und Modestus nur einen, vom alten Atrium nach Osten zu entfernt liegenden Teil der alten Prachtbasilika, im wesentlichen also die Chorseite, wieder und zwar wohl dadurch,

---

1) Arculfi Relatio VIII, bei Tobler-Molinier, Itinera p. 150 bei Mommert Golgotha S. 81 ff.

2) Erwähnt gelegentlich des Harrens der Menge am Sonntag-Morgen. Vgl. oben S. 141

3) Tobler-Molinier, Itinera p. 314, XI, bei Mommert, Golgotha S. 86.

4) Golgotha S. 71.

dass er eine neue Querwand als Fassade zog,[1]) in Stand gesetzt hat;[2]) daher konnte auch Arculph von ihr immer noch als der „structura lapidea illa basilica magno cultu a rege Constantino constructa" sprechen. Ferner belegt die Arculphstelle über die Ausdehnung des Atriums, dass die neue Golgothakirche noch am Rande des Atriums also wohl in der alten Basilikenfassade begann, die dann wohl hier im Süden, wahrscheinlich mit einem Teil der Seitenschiffe der alten Basilika, noch aufrecht stand. Modestus hatte diesen Teil der Ruine viereckig ummauert, zum Teil offenbar mit Benutzung der alten hier zusammenstossenden Süd- und Westmauer.[3]) Sie hing (cohaeret) mit dem Rest der Basilika dahinter zusammen, ja sie muss sich, mit dieser vereint, immer noch als ein Bau dargestellt haben, sonst könnte der Mönch Bernhardt beide nicht als eine Kirche bezeichnen, „quae habet montem Calvariae et locum, in quo reperta fuit Crux Domini, et vocatur basilica Constantini".[4])

Ich stelle mir die Bauten am hl. Grabe nach dem Brande vom Jahre 614 also so vor, dass eine grosse Ruine übrig blieb, die Modestus vor Allem über den drei heiligen Stätten: dem Grabe, Golgotha und der Kreuzauffindungsstelle wieder in Stand setzte. Centrum blieb dabei immer noch das alte zweistöckige Atrium. Seine Mauern müssen zum Teil aufrecht geblieben sein, sonst könnte der Mönch Bernhardt nicht an der öfter citierten Stelle von vier Kirchen sprechen, „mutuis sibimet parietibus cohaerentes", d. h., obwohl im Westen, Süden und Osten gelegen, doch wechselseitig durch Mauern miteinander zusammenhängend.

Ich gehe nun wieder auf unsere Südfassade über. Sie blieb jedenfalls beim Brande vom J. 614 stehen, denn an ihre Flucht lehnte sich nicht nur die neue Golgothakirche an, sondern sie umschloss auch nach wie vor das zweigeschossige Atrium. An ihrer Aussenseite aber vollzog sich sehr bald eine Umänderung. Obwohl noch im J. 629 Kaiser Heraklius das von den Persern zurückeroberte Kreuz in den kaum fertig gewordenen Umbau getragen hatte,[5]) fiel schon im April des J. 637[6]) die Stadt in die Hände der Araber. Das Verhältnis zwischen Christen und Mohamedanern gestaltete sich anfangs wie in Ägypten sehr günstig. Omar war voller Rücksicht. Bekannt ist die von Eutychius, dem 940 verstorbenen Patriarchen von Alexandreia (genannt Sa'id ibn al-Baṭrik), erzählte Geschichte,[7]) wie der Kalif die Einladung des Patriarchen von Jerusalem, Sophronius, zuerst in der Grabeskirche, dann in der Basilika zu beten, ablehnt und schliesslich sein Gebet „ad gradus, qui sunt ad portam ecclesiae sancti Constantini qua Oriente respicit" verrichtet, also auf der Treppe der Konstantinskirche, die nach Osten gerichtet war,[8]) und dazu die Erklärung ab-

1) Ein Beispiel für diese Art „Restauration" bietet die alte Kirche des Deir el-abiad bei Sohag.

2) Mommert lässt die Basilika ganz vom Erdboden verschwinden: die neue Konstantinskirche, wie man sie merkwürdigerweise noch immer nannte, sei nichts anderes als die frühere Chorkrypta, die sog. Helenakapelle gewesen. Golgotha S. 72, 80.

3) Arculph VII (bei Mommert, Golgotha 81) nennt sie quadrangulate fabricata structura lapidea.

4) Tobler-Molinier, Itinera S. 314 bei Mommert, Golgotha S. 86 f.

5) Vgl. darüber Laskin nach der Notiz in der Byzantinischen Zeitschrift IX, 282.

6) Ranke, Weltgeschichte V, S. 127.

7) Lat. Übersetzung bei Migne gr. CXI, 1099.

8) Ich begreife wieder nicht, wie Mommert, Golgotha 79, auch hier noch die Existenz der Konstantins-

giebt: „Hätte ich im Innern der Kirche gebetet, so wäre sie für Dich verloren gegangen. Nach meinem Tode hätten die Moslimen sie Dir entrissen; denn sie hätten bald gesagt: „hier hat Omar gebetet". Eutychius erzählt weiter, Omar hätte dem Patriarchen eine Urkunde gegeben, wonach die Moslimen auf den Stufen nur einzeln beten dürften, zu seiner (des Eutychius) Zeit aber hätten die Mohamedaner gegen des Omar Schreiben verfahren: sie hätten auf den Stufen der konstantinischen Kirche gethan, was ihnen gut dünkte und die Hälfte der Vorhalle (vestibulum) der Kirche für sich genommen und darin einen Betort errichtet, den sie die Moschee Omars nannten. Als Bestätigung dieser Angaben fand sich am 31. Juni 1897 an der alten konstantinischen Mauer zwischen Atrium und Propyläen eine kufische Inschrift, die nach den Schriftzügen aus der Zeit des Eutychius (ca. 930) stammt und den unter Schutz Stehenden (d. h. den Christen und Juden) verbietet, einzutreten.[1])

Diese Thatsache ist für unsere Untersuchung von Wichtigkeit; denn spätestens damals dürfte der Haupteingang von der Marktseite im Osten auf unsere Südseite verlegt worden sein. Ich glaube, wie oben gesagt, dass hier immer ein Eingang, der zum zweigeschossigen Atrium, war. Mommert, der eine solche Annahme für den Bau Konstantins entschieden ablehnt,[2]) nimmt den Südeingang für die Zeit des Arculph (670) als wahrscheinlich an. Dieser Bischof verzeichnet in seinem Plane da, wo der Platz vor der heutigen Fassade liegt, eine viereckige Kirche, die er in dem Plane selbst, wie in der Beschreibung, Marienkirche nennt. Mommert hält sie für ein grosses Thorgebäude.[3]) Das würde gut zu meiner Überzeugung passen. Aus diesem Bau führen nun — und das ist wichtig — in der Planskizze des Arculph vier Thüren neben einander in das alte Atrium, das trotz der ausdrücklichen Textstelle[4]) weggelassen ist. Man rücke die Golgothakirche samt der Basilika dahinter mit den drei Kreuzen nach rechts, sodass die Fassade der Golgothakirche ungefähr in eine Flucht mit der rechten Abschlusslinie der Marienkirche fällt, und hat ein ungefähr entsprechendes Bild der ganzen Anlage. Ich habe umstehend (Abb. 53) eine solche Richtigstellung nach der Zeichnung des Pariser Kodex (IX. Jahrhundert) vorgenommen;[5]) vielleicht trägt sie dazu bei, den durch Arculphs Wachszeichnung zum guten Teil veranlassten Irrtum über das Vorhandensein des zweigeschossigen Atriums und der zugehörigen heutigen Südfassade auszumerzen.

Die grösste Schuld daran, dass man wagen konnte, die Existenz des Westatriums zu läugnen, trägt der heute noch massgebende Neubau der Kreuzfahrer, die ihre Kirche ganz an die Rotunde heranrückten und gerade über der Stelle des alten Atriums ihre Hauptkuppel errichteten. Damit erst schafften sie den alten Centralpunkt der Anlage des grossen Konstantin dauernd aus der Welt.

---

basilika leugnen und Omars Gebet auf unserer Südseite erfolgen lassen kann, ganz abgesehen von dem ausschlaggebenden Fundort der altarabischen Inschrift, die er doch bereits kannte.

1) Vgl. M. van Berchem, Mitteilungen und Nachrichten des deutschen Palästina-Vereines 1897, S. 70 f. und Clermont-Ganneau, Recueil d'archéologie orientale II 302 f.

2) Die hl. Grabeskirche S. 191 (er hätte nur die syrischen Kirchen bei Vogüé nachsehen sollen!)

3) Golgotha S. 78.

4) Vgl. oben S. 143.

5) Nach der Abbildung bei Mommert, Golgotha S. 77.

Damals soll nun nach der Annahme Vogüés, u. zw. in den Jahren 1140—1160, auch unsere Fassade entstanden sein.[1]) Das ist schon deshalb unglaublich, weil dann wohl eine einheitliche Konzeption derselben mit dem gotischen Glockenturm daneben, der nach Vogüé 1160—1180 entstand, wahrscheinlich wäre. Ganz abgesehen davon, dass man den Turm im abendländischen Stile erbaute, die Fassade aber sich weit von allem nordischen Geschmack entfernt, habe ich auch bereits gezeigt,[2]) dass der Turm die Fassade barbarisch schneidet, also von einem Ineinanderkomponieren beider nicht die Rede sein kann. Man möchte vielmehr glauben, dass nicht nur der Gesamtaufbau und die wagrechten Friese vor dieser Zeit entstanden sind, sondern auch die Bogenarchitektur mit ihrem reichen Schmuck — die französischen Architrave der Thüren natürlich ausgenommen. Es ist hier nicht der Ort diesen Fragen nachzugehen; ich muss die Untersuchung dieses romantischen Schmuckes, der sich mit dem der berühmten Normanenbauten in Sizilien berührt, für eine andere Ge-

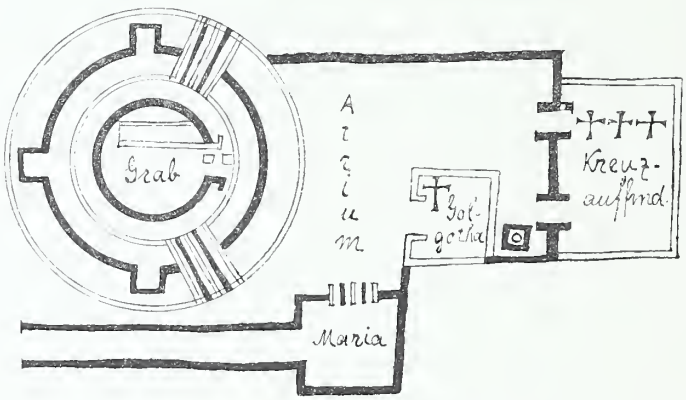



Abb. 53: Arculphs Plan der Grabeskirche, richtiggestellt unter Bezug auf Arculphs eigene, genaue Angabe über das Westatrium.

legenheit aufschieben. Hier sei nur nochmals darauf hingewiesen, dass die Doppelthüren mit vier Flügeln möglicherweise schon in Arculphs Plan angedeutet sind und nach Arculph bis auf die Kreuzfahrer nur ein Ereignis eintrat, das vielleicht die alte Fassade des konstantinischen Westatriums in Gefahr brachte. Im J. 936 wurde bei einem Auflaufe das Südthor der Konstantinskirche mit dem halben Vorhofe niedergebrannt. Es ist nicht sicher, dass es sich dabei um unsere Fassade handelt, denn diese bildete nach Arculph u. A. die Innenwand einer Marienkirche.[3]) Von dem Brande des J. 969 bei Eroberung Jerusalems durch die Fatimiden wissen wir nichts auf die einzelnen Gebäudeteile Bezügliches, und der einschneidendste den heiligen Stätten durch die Araber zugefügte Schaden, die Zerstörung zur Zeit der grossen Christenverfolgung des Hakem im J. 1010, richtete sich unmittelbar gegen

1) Les églises de la Terre Sainte p. 200f.
2) Vgl. oben S. 128.
3) Vgl. auch Mommert, Golgotha 79f.

das Grab Christi und die darüber gebaute Säulenkuppel.[1]) Auch damals muss die Fassade des Westatriums der Konstantinsbauten nicht notwendig vom Erdboden verschwunden sein. Die Restauration ging jetzt von Konstantinopel aus.

---

Ich habe im Vorstehenden zuerst an der Hand von Aufnahmen nach den Gesimsen der Südfassade der Grabeskirche gezeigt, dass dieselben antik und, da sie in situ liegen, offenbar vom Bau des grossen Konstantin bis auf unsere Tage stehen geblieben sind. In einem zweiten Abschnitte machte ich wahrscheinlich, dass letzteres nach den litterarischen Quellen durchaus möglich ist, ja das Risalit, an dem sich diese Friese verwendet finden, einem von diesen Quellen notwendig geforderten, aber bisher nicht klar nachgewiesenen Bauteile der ganzen Anlage, dem doppelgeschossigen Westatrium, entspricht. Ich gehe nun zum Schlusse daran, aus diesen Ergebnissen kurz die allgemein kunstgeschichtlichen Folgerungen zu ziehen.

Zunächst greife ich zurück auf die in Tafel IX abgebildeten Gesimse und frage: sind das römische Formen? Soweit im Römischen griechische Kunst steckt, gewiss; individuell Römisches aber ist nichts darin. Im Gegenteil, es fehlt alles, was den römischen Stil im besonderen ausmacht. So die, wie wir aus Vitruv wissen und angesichts der erhaltenen Bauwerke der Römer sehen und empfinden, mathematisch genauen Verhältnisse der Glieder untereinander, die strenge Beschränkung auf gewisse Formen in bestimmter Reihenfolge und die kühle Eleganz des Blattschnittes. Das Verkümmern einzelner Motive und der Eintritt neuer Elemente steht erst in zweiter Linie. Was die Gesimse der Grabeskirche auszeichnet und anziehend macht, ist gerade der Mangel der strengen römischen Gesetzmässigkeit. Dem Auge bietet sich da keine durch die Meister der Technik, die kühnen römischen Ingenieure festgeschraubte Devise, sondern freies, wenn auch in sehr bescheidenen Grenzen schaltendes künstlerisches Gestalten. Das Behagen, mit dem die durch Stege in selbständige Abschnitte geteilte Sima in immer neuen Blattvariationen gefüllt wird, die stille Freude, die aus den kleinen Formenreizen der in schön durchbrochenem Laubwerk wechselnden Bossen zwischen den Konsolen spricht, die flotte Art, in der für die Ecken durch schmiegsame, üppig wuchernde Blätter Füllungen geschaffen sind, nicht zuletzt der saubere und doch energisch tiefe Schnitt der einzelnen Formen — alles das zeigt einen liebevoll der Arbeit hingegebenen Künstler, einen auf das Malerisch-Anziehende gerichteten Geist, nicht den römischen, akademisch gebildeten Ingenieur, der imposant wirken will. Das ist griechische Kunst, wenn auch aus den Händen eines späthellenistischen Epigonen. Von römischer Reichskunst kann nicht die Rede sein. In dieser Art findet man in Rom überhaupt nichts. Was ich bis jetzt an Analogien nachweisen kann, das bietet Ägypten, das Land, in dem römische Kunst weniger als in Syrien und Kleinasien dauernd Eingang gefunden hat.

So viellehrten schondie Einzelformen der Dekoration. Nichts anderes sagen die Gesimse in ihrer Gesamtanordnung, vor allem dadurch dass sie im Rahmen einer Fassade mit vorspringendem Risalit und einem Stufenfries in der horizontalen Mitte auftreten

1) Die Stellen ebenda S. 228 f.

Auch das sind keine römischen Motive; wohl aber finden sie ihre Analogieen in Centralsyrien, wie ich für den Stufenfries bereits gezeigt habe. Dort ist auch die Auflösung der Steinmauer in ihrer starren Flucht zu Hause. Die Fassaden und Apsidenseiten der Kirchen zeigen den mannigfachsten Wechsel vor- und zurücktretender Bauteile.

Wir haben es also in dem einzigen architektonischen Reste des grossen Prachtbaues Konstantins am heiligen Grabe gewiss mit keiner von Rom ausgehenden Schöpfung zu thun; im Gegenteil, alles daran ist unrömisch. Griechischer, besser hellenistischer Geist spricht aus diesen bescheidenen Resten, und was nicht als in den antiken Denkmälern des syrischen und kleinasiatischen Kreises vorgebildet nachzuweisen ist, das findet sich wieder in der christlichen Kunst des Jerusalem benachbarten syrischen und ägyptischen Kreises. Es ist also bodenständige Kunst, was uns hier entgegentritt. Diese Thatsache wirft einen Lichtstrahl in das Dunkel, in dem wir bezüglich der Entwicklungsgeschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst überhaupt und der Architektur im besonderen tappen.

Was ist über den Ursprung der christlichen Basilika, über die Entwicklung des Centralbaues geschrieben worden! Und doch fängt heute noch jedes Handbuch mit der Aufzählung der einschlägigen Bauten in Rom und Italien an, was heissen will, dass man die einfache, unzweifelhafte Thatsache nicht erkannt hat: Rom und Italien stehen in zweiter Linie, der Ausgangspunkt ist der hellenistische Orient, von dort aus werden die neuen christlichen Bausysteme nach Rom übertragen. Man beruft sich auf die grossartige Konstantinsbasilika in Rom. Aber ist das etwa eines der von den Christen übernommene Systeme? Oder auf S. Costanza. Ist das vielleicht ein typisch römisches Bauwerk? Nein, ebensowenig wie der Diokletianspalast in Spalato oder das Grabmal des Theodorich.

Ich will nicht behaupten, den Bauten Konstantins am heiligen Grabe sei der Charakter von bahnbrechenden Schöpfungsbauten zuzusprechen; doch darf man ihren Einfluss auch wieder nicht unterschätzen. Es ist nicht ohne Bedeutung, mit welchen Absichten Konstantin d. Gr. an die Ausführung dieser Bauten herantrat. In seinem den Bau anordnenden Briefe an den Bischof Makarios heisst es nach Eusebios wörtlich: „Es ist nun Sache Deines Scharfsinns so vorzugehen und für alles Notwendige so Vorsorge zu treffen, dass die Basilika nicht allein schöner sei als alles überall sonst, sondern auch das Übrige so ausfalle, dass alles, was in einzelnen Städten das Schönste ist, durch diesen Bau übertroffen werde.“ [1]) Und gleich darauf, gelegentlich der Beschaffung des Säulenmaterials, das von überallher herbeigeschafft werden sollte, sagt er „denn es gebührt sich diesen bewunderungswürdigsten Ort der Welt würdig zu schmücken“.[2]) Die Absicht Konstantins geht also darauf hinaus, alles bis dahin Geschaffene zu überbieten. Die Mitwelt erfuhr das gewiss; der Bau

1) Vita Const. III, 31. *Προσήκει τοίνυν τὴν σὴν ἀγχίνοιαν οὕτω διατάξαι τε καὶ ἑκάστου τῶν ἀναγκαίων ποιήσασθαι πρόνοιαν, ὡς οὐ μόνον βασιλικὴν τῶν ἁπανταχοῦ βελτίονα, ἀλλὰ καὶ τὰ λοιπὰ τοιαῦτα γενέσθαι, ὡς πάντα τὰ ἐφ' ἑκάστης καλλιστεύοντα πόλεως ὑπὸ τοῦ κτίσματος τούτου νικᾶσθαι.* Ich gebe die Stelle in eigener Übersetzung, weil ich finde, dass andere sich Freiheiten erlaubt haben, die für den Kunsthistoriker irreführend sind.

2) *τὸν γὰρ τοῦ κόσμου θαυμασιώτατον* (cr. Heikel: *-τερον* Hdschft.) *τόπον κατ' ἀξίαν φαιδρύνεσθαι δίκαιον.*

wird daher auch von ihr als Muster und Vorbild angesehen worden sein. Da ist es denn wichtig, dass hier die beiden Typen der christlichen Architektur nebeneinander erscheinen — wie bei der älteren Apostelkirche in Konstantinopel, wo Konstantin ebenfalls eine Basilika mit dem für seine Familie bestimmten Mausoleum verband.

Die Bauform der Basilika setzt Konstantin in seinem Briefe als bekannt und selbstverständlich voraus. Er verlangt vom Bischof nur zu wissen, wieviel Säulen und Marmor nötig sein würden und wie die Decke (*καμάρα τῆς βασιλικῆς*) gebildet werden solle, mit Lakunarien oder anders. Ähnlich hält es Eusebios für überflüssig die Basilika der von Paulinus 313 erneuten Kirchenanlage in Tyrus zu beschreiben: ihre Höhe und Breite, ihre glänzende Schönheit und die aller Worte spottende Grösse, den leuchtenden Anblick der Arbeiten, die himmelanstrebende Höhe und die darüber lagernden kostbaren Cedern des Libanon u. s. f.[1]) Einzig die Basilika am heiligen Grabe beschreibt Eusebios dem eigentlichen Aufbau nach näher,[2]) offenbar weil sie Emporen hatte und in der Anordnung der Säulen und der Apsis vom gewöhnlichen Typus abwich. In dem Briefe, womit Konstantin den Bischöfen von Palästina die Erbauung einer Kirche in Mambra aufträgt, heisst es wieder ganz kurz, der Ort sei *βασιλικῆς οἰκοδομήματι* zu schmücken.[3]) Alles das zeigt, dass der Typus „Basilika" damals bereits vollkommen eingebürgert war. Erhalten ist allein die Basilika der heiligen Helena über der Geburtsgrotte in Bethlehem, die erwünschte Ergänzung unserer Vorstellung einer konstantinischen Kirche, wie sie die Südfassade der Grabeskirche für das Äussere geliefert hat, mit Bezug auf die Bildung des Innenraumes. Die nach dem Schema *δρομικόν*, wie es die Patria nennen, erbauten Basiliken Konstantins in seiner neuen Residenz am Bosporos sind leider alle zerstört oder umgebaut.

Nicht anders ist es den Centralbauten ergangen. Die Grabrotunde in Jerusalem ist mehrfach neu gebaut; die ihr ähnliche, ebenfalls von zwölf Säulen getragene Kuppel des Konstantinsgrabes in Konstantinopel wurde schon in Justinians Zeit durch einen Neubau ersetzt; auch das grosse Oktogon in Antiocheia ist längst vom Erdboden verschwunden, und von der Himmelfahrtskirche, welche die heilige Helena auf dem Ölberge erbaute, haben wir nur eine Skizze Arculphs. Hier tritt S. Costanza bei Rom in die Lücke. Der Bau entstand als Mausoleum für eine Tochter Konstantins. Und wie der Porphyrsarkophag, der einst darin stand, einer Typenreihe angehört, für die wir die Parallelen in Konstantinopel und Alexandreia fanden (vgl. oben S. 76 f.), so wiederholt das Mausoleum die Form desjenigen des Vaters in Konstantinopel und desjenigen über dem Grabe Christi in Jerusalem. Nur fehlt die Empore, und der Bau ist so ängstlich massiv angelegt, dass man deutlich merkt, der Baumeister habe sich nicht recht daran gewagt, das orientalische Vorbild in seiner genialen Bauart frischweg nachzubilden. Die Bauform an sich aber und ihre Ausstattung ist unzweifelhaft orientalisch.

Wenn ich mir alle diese deutlich für den Orient als den gebenden Teil sprechenden Thatsachen und dazu die negativen Resultate, welche die neuesten, gewissenhaften

1) Hist. eccles. X, 4, 43 (p. 463, 24 Ddf.): *Ἔνθα μοι δοκῶ περιττὸν εἶναι τοῦ δομήματος μήκη τε καὶ πλάτη καταγράφειν κτλ.* Vorher hat er sie *τὸν βασίλειον οἶκον* genannt.

2) Vita Const. III, 36—38.

3) Vita Const. III, 53.

Untersuchungen von I. P. Kirsch über „Die altchristlichen Kirchengebäude im Altertum" für das Rom der konstantinischen Zeit ergeben haben, vor Augen halte, so glaube ich, es müsse nun bald die Zeit kommen, wo wenigstens wir Kunsthistoriker endlich die alten verfahrenen Wege verlassen und uns dem Orient zuwenden. Dort zuerst treten die christlichen Bausysteme, die Basilika und der Kuppelbau mit, Säulen, in ihrer Vollendung selbständig auf. Wie sie geworden sind, das wird die Forschung auf dem Gebiete der späthellenistischen Kunst d. h. Ausgrabungen und Untersuchungen im Orient lehren müssen. Was wir bis jetzt kennen, das ist Nordafrika, Tunis und Algier. Da kamen Dinge zu Tage, die deutliche Winke für die Stellung Roms im Rahmen der künstlerischen Entwicklung hätten geben können. Aber freilich, Karthago steht weit zurück hinter Alexandreia, Antiocheia, Ephesos und Konstantinopel. Von diesen Centren aus wird die Kunst Roms in ihre Bahnen gelenkt, die lateinische Eigenart behauptet sich kaum gegen diese griechisch-christliche Sturmflut.

Auf dem Gebiete des architektonischen Schmuckes beobachtet man auch sonst im vierten Jahrhundert ähnliche lokale Eigenarten, wie ich sie an den Friesen der alten Grabeskirche nachweisen konnte. Ich habe das oben für Kleinasien gezeigt. In Hellas kann man für diese Zeit das unbeholfene Fortspinnen der Motive vom Erechtheion nachweisen. Seit dem 5. Jahrhundert, besonders im 6. aber übernimmt Konstantinopel, die neue Residenz mit ihren unerschöpflichen Steinbrüchen der Prokonnesos, auf diesem Gebiete die Führung. Erst mit der Völkerwanderung tritt der Umsturz ein; die Germanen im Norden, die Araber im Süden fangen an eigene Wege zu gehen; das alte Mutterland der Kunst, der Orient, verfällt dauernd dem Schicksal, das ihm schon, als Griechen und Römer noch wehrhaft dastanden, von Babylon und Karthago aus gedroht hatte: die Lähmung durch die Semiten tritt ein. Die nachdrängenden mongolischen Stämme vollenden, was die Araber, die direkten Erben der hellenistisch-christlichen Welt, etwa noch versäumt hatten. Inzwischen ersteht die grosse germanische Kunstblüte im Norden und beginnt man in Italien die Antike wieder auszugraben. Das ewige Rom, diesmal in christlichem Gewande tritt wieder in den Vordergrund, und wir gewöhnen uns, alles was christlich ist, von ihm ausgehen zu lassen. Es wird harter Kämpfe, langer Arbeit und reicher Mittel bedürfen, um diesen Wahn auszurotten und für den Orient die Anerkennung seiner führenden Rolle in der Entwicklung auch der frühchristlichen Kunst durchzusetzen. Möchte das vorliegende Buch diesem ehrlichen Bemühen Helfer werben!

# Verzeichnis
# der Tafeln und Abbildungen im Texte.


Tafel I: Hauptkammer einer unterirdischen Grabanlage in Palmyra . . . . . Gegenüber Seite 11
„ II: Christusrelief kleinasiatischer Richtung. Berlin, Kgl. Museen, Abteilung für die Bildwerke der christlichen Epoche . . . . . Gegenüber Seite 41
„ III: Holzskulptur aus Ägypten: Vertreibung der Barbaren von der Feste des Glaubens. Berlin, Kgl. Museen, Abteilung für die Bildwerke der christlichen Epoche. Gegenüber Seite 65
„ IV: Der Danielstoff: Ägyptische Leinwand, gefärbt. Berlin, Kunstgewerbemuseum. Gegenüber Seite 91
„ V: Der Petrusstoff. Ägyptische Leinwand, gefärbt. Berlin, Kunstgewerbemuseum. Gegenüber Seite 99
„ VI: Ein Stück des Reinhardtstoffes: Moses. Sammlung Reinhardt . . . Gegenüber Seite 105
„ VII: Ein Stück des Reinhardtstoffes: Heilung des Wassersüchtigen. Leipzig, Kunstgewerbemuseum . . . . . Gegenüber Seite 108
„ VIII: Heutige Fassade der Grabeskirche in Jerusalem . . . . . Gegenüber Seite 127
„ IX: Architektonischer Schmuck von den Prachtbauten Konstantins d. Gr. am heil. Grabe zu Jerusalem: 1. Kranzgesims der Südmauer und der heutigen Fassade.
2. Gesims an der Schmerzenskapelle . . . . . Gegenüber Seite 129

---

Bemaltes Thontäfelchen aus Palmyra. Berlin, Kgl. Museen, Vorderasiatische Abteilung . . . . . 11
Abb. 1: Grundriss eines gewölbten Höhlengrabes in Palmyra. Massstab 1:200. Nach einer Aufnahme von Robert Otzen, Palmyra 1899 . . . . . 12
„ 2: Wandschmuck in Kammer III der Grabanlage von Palmyra . . . . . 15
„ 3: Wandbild der Grabanlage von Palmyra. . . . . 16
„ 4: Kammer IV der Grabanlage von Palmyra mit drei Sarkophagen . . . . . 18
„ 5: Palmyrenischer Grabstein (Sammlung Ny Carlsberg) . . . . . 22
„ 6: Palmyrenischer Grabstein (Sammlung Ny Carlsberg) . . . . . 23
„ 7: Palmyra, Relief vom Tempel des Gottes ʿAzīzū . . . . . 24
„ 8: Rom, S. Prassede, Capella S. Zeno: Deckenmosaik . . . . . 27
„ 9: Ravenna, S. Vitale: Mosaik an der Decke des Chorquadrates . . . . . 28
„ 10: München, K. Staatsbibliothek: Elfenbeintafel . . . . . 29
„ 11: Ashburnham Pentateuch: Geschichte der Kindheit Mosis . . . . . 33
„ 12: Palmyrenischer Grabstein (Sammlung Ny Carlsberg) . . . . . 36
„ 13: Isnik (Nikaia): Fragment, vermauert in der Griechenstrasse . . . . . 46
„ 14: Sarkophag aus Selefkieh, Vorderseite. (Konstantinopel, Kais. Ottomanisches Museum) . . 47
„ 15: „ „ „ Rückseite . . . . . 47
„ 16: „ „ „ Schmalseite . . . . . 48

Abb. 17: Konia, Museum: Achilleus-Sarkophag . . . . . 49
„ 18: Rom, einst in Villa Ludovisi: Christlicher Sarkophag . . . . . 50
„ 19: London, British Museum: Sarkophag aus Rom . . . . . 51
„ 20: Florenz, Palazzo Riccardi: Hochzeitssarkophag . . . . . 52
„ 21: Sarkophag aus Selefkieh, zweite Schmalseite. (Konstantinopel, Kais. Ottomanisches Museum) 57
„ 22: Rom, Lateran: Sophokles . . . . . 59
„ 23: London, British Museum: Konstantin-Schale . . . . . 62
„ 24: „ „ „ „ „ Inneres . . . . . 62
„ 25: Paris, Sammlung Maspero: Christustäfelchen aus Assuan . . . . . 63
„ 26: Berlin, Kgl. Museen: Unterfläche der Holzschnitzerei aus Ägypten . . . . . 66
„ 27: „ „ „ Seitenansicht links der Holzschnitzerei aus Ägypten . . . . . 68
„ 28: „ „ „ „ rechts „ „ „ „ . . . . . 68
„ 29: „ „ „ Die krönenden Architekturen der Holzschnitzerei aus Ägypten . . . 70
„ 30: Paris, Louvre: Elfenbeinschnitzerei mit dem heil. Markus . . . . . 71
„ 31: „ „ „ „ „ „ „ Oberansicht . . . . . 73
„ 32: Mailand, Museo archeologico: Elfenbeinschnitzerei, Markus taufend . . . . . 74
„ 33: Rom, Vatikan: Der sog. Helena-Sarkophag, Schmalseite: Gefangener von einem Reiter eskortiert 76
„ 34: „ „ „ „ „ „ Reiter in der Mitte der Vorderseite . . . . . 77
„ 35: Rom, Vatikan: Porphyrsarkophag aus S. Costanza . . . . . 78
„ 36: Konstantinopel, Kais. Ottomanisches Museum: Fragment eines Porphyrsarkophages . . . 79
„ 37: Alexandreia, Griechisch-römisches Museum: Deckel eines Porphyrsarkophages . . . . . 79
„ 38: Trier, Dom: Elfenbeinrelief . . . . . 85
„ 39: London, British Museum: Danielpyxis . . . . . 93
„ 40: Pyxis, gefunden in Nocera Umbra . . . . . 94
„ 41: Berlin, Kunstgewerbemuseum: Rest vom Danielstoff, oberer Rand . . . . . 97
„ 42: „ „ „ „ Rest vom Daniel- oder Petrusstoff, unterer Rand . . . . 97
„ 43: „ „ „ „ Rest vom Petrusstoff, oberer Rand . . . . . 100
„ 44: Petersburg, Sammlung Golenischtscheff: Wirkerei. Geschichte des ägyptischen Josef . . 113
„ 45: Berlin, Kgl. Museen, Ägyptische Abteilung: Gewirkter Einsatz mit Petrus und Paulus . . 115
„ 46: Sens, Schatz der Kathedrale: Seidenstoffreste, Geschichte des ägyptischen Josef . . . . 117
„ 47: Kiew, Museum der geistlichen Akademie: Enkaustisches Heiligenbild. Die heiligen Sergios und Bakchos . . . . . 124
„ 48: Florenz, Museo nazionale: Elfenbeinkasten. Die heiligen Sergios und Bakchos . . . . 125
„ 49: Jerusalem, Grabeskirche: Ecke des Fassadenrisalits mit dem konstantinischen Kranzgesims 130
„ 50: Kairo (Gise), Ägyptisches Museum: Kalksteingiebel aus christlicher Zeit. Aus dem Fajum 134
„ 51: Jerusalem, Die konstantinische Grabeskirche. (Nach Mommert, mit Eintragung des doppelgeschossigen Westatriums) . . . . . 140
„ 52: Parenzo, Basilika mit Vorhof und Baptisterium . . . . . 142
„ 53: Arculphs Plan der Grabeskirche, richtiggestellt unter Bezug auf Arculphs eigene, genaue Angabe über das Westatrium . . . . . 146

# REGISTER.

** weist auf neues Material oder wichtigere Erörterungen hin.*


Abrahams Opfer 94.
Achill bei Lykomedes 13 f. 24. 49.
Achmim 95. 104. 110*.
Adler, F. 135.
Ägypten, Blattschnitt 134.
Dialekt 104.
enkaustische Porträts 6 f. 123 f.
Export 9. 80. 111.
Holzrelief in Berlin 65 f.
Kunst, altägyptische 7.
Kunstentwicklung 111 f.
Kunstkreis 71 f.
Mantel Christi 63.
Markustypus 73.
Pyxis, Daniel — 94.
Stoffe 90 f.
Typenreihe 110.
*αἴθριον* 138.
Ainalov 43. 56. 59. 137.
Akakios 96.
Akanthus, fett und zackig 55 f.
gebohrt 50 f. 54.
verschiedener Schnitt 131 f. 133*.
Wurzelblatt 17.
Aladscha-Kisle 56.
Alexandreia, Gräber 20 f.
Juden 37.
und Konstantinopel 88.
Museum, ägyptischer Blattschnitt 134.
„ Sarkophagdeckel 78 f.
Patriarchen 74. 88.
Stadtbild 75.
Alexandrinische Kunst 2 f. und sonst.
Altar 103.
Altarvorhänge 90 f. 102.
Altes Testament, Bildercyclus 113.
Amélineau 110.
Anablatha 103. 111.
Antiocheia, Bauformen 10.
kunstgeschichtliche Bedeutung 112.
Maler 122.
Oktogon 138*. 149.
Aosta, Diptychon 83.
Apollinarios, Patriarch 88.
Apostelgeschichte, Darstellung 90.
Aposteltuch 109.
Architektur, Entwicklung 9 f. 148.
Hellenistischer Typus 96 f.
Hintergründe 34 f. 70. 72 f. 98.
Römischer Typus 9. 147.
Schmuck, Reichtum 131.
Arculph 139 f. 146.
Arles, St. Trophime 129.
Ashburnham Pentateuch 9. 32*f. 74.
Assuan, Elfenbeintafel mit Christus 63 f.
Asterios 8. 98. 111. 115*f. 118*f.
Athen, kuppelgedeckte Bäder 154.
„ Ornamente des 4. Jrh. 150.
Athos, Malerbuch 95.
Auferstehung 90.
Avignon 129.

Baalbek 9 f. 130.
Bakchos 124 f.
Bär 116.
Barbaren Vertreibung 83 f.
Bariola G. 93.
Barlaam, Martyrium 122.
Bart 86. 112.
Basel, Privatsammlung 84.
Basilika im Ashburnham Pentateuch 34.
in Konstantins Zeit bekannt 149.
Ursprung 10, 148 f.
Basilius d. Gr. 84. 122.
Bäume in Malerei 96. 99.
Behioh 132.
Beissel, St. 86.
Berchem, M. v. 128.
Berlin, Kgl. Bibliothek, Itala Miniaturen 4. 6. 38.
Kgl. Museen, Ägypt. Abtlg., Peter u. Paul Stoff 114.
Kgl. Museen, Christliche Abteilung:
Ägyptische Holzskulptur 65*f.
Christusrelief 40*f.
Marienrelief 43.

Berlin, Kgl. Museen, Michaelsrelief 43.
Mosesrelief 106.
Probianusdiptychon 84.
Kunstgewerbemuseum:
Danielstoff 91 f. 155.
Petrusstoff 98 f. 155.
Stoff mit Josef 109.
Bernoulli, W. 12.
Berufung Mosis 106.
Bethlehem, Geburtskirche 149.
Bibel, jüdische, illustriert 37.
Bilderhandschriften 3 f.
Bilderkreis d. 4. Jrh. 84.
„ auf Stoffen 115 f.
Bissing, F. v. 4. 7.
Blacherniotissa 31.
Blattschnitt, ägyptischer 134.
Blattwerk, gebohrt 50. 54 f.
Blindenheilung 94. 116 f.
Blutflüssige, Heilung 116.
Bobbio, Pyxis 75.
Bode, W. 40. 65.
Bogen 9. †)
Bohrtechnik 54 f.
Bormann, E. 62.
Brescia, Lipsanothek 102.
Brussa, Guter Hirt 60.
Buondelmonti, Plan von KP. 43.

Cambridge, Evangeliar 3.
Cana, Hochzeit 99. 116. 155.
Carotti, G. 74.
Cassianus hl., Grabgemälde 122.
Centralbau, Ursprung 10. 20. 148 f.
Chalcedon, Euphemiakirche, Gemälde 98. 118 f.
Champollion 110.
Charta Cornutiana 111.
Chludovpsalter 95.
Chorikios von Gaza 5 f. 22.
Christus, ägyptischer Mantel 63.
gewirkt 114.
Kiew, Bild 124. 126.
legem dat 102 f.
Pantokrator 64.
Psalter gebend 104.
Relief 40* f.
Stoff 98* f.
Typen 59.
Clavijo 44. 101.
Concordia-Sarkophag 50.
Crispus 63.
Crypta 138.
Cylinder 36.

Dalton, O. W. 62. 64.
Damascus, Bogen 130.
Brand d. gr. Moschee 142.
Daniel, Kleidung 95.
Danielstoff 91* f. 155.
Daphni, Mosaiken 125.
Deckenschmuck 13. 26 f.
Dehio 20.
Demokritos 154.
Demosthenes 119.
Dioskuren 47. 52.
Diptychen 30. 60.
Draperien 90 f.
Dresden, Albertinum, palmyren. Skulptur 22.
*δρομικόν* 149.

Ebers 7.
Eierstab 46 f. 129.
*ἐκκλησία μεγάλη* 96. 98.
Emmaus, Gang nach, Typus 58.
Emporen 138 f.
Engel 92 f. 112. 114.
Barbaren vertreibend 84.
Ursprung 26 f. 56.
Enkaustik 5. 123 f.
Epiphanios v. Cypern 103. 111.
Eratosthenes 154.
Eros von Centocelle 59.
Eschmuneïn 71.
Etschmiadsin, Evangeliar, Deckel 108 f. 126.
Eubuleus 59.
Eukaita 98. 122.
Ennapios 84.
Euphemia, Gemälde ihres Martyriums 118 f.
Reliquien 86.
Euphranor 120.
Eusebios 83. 136 f. 148 f.
Eutychius 144 f.
Export aus Ägypten 9. 80. 111 f.

†) Die Geschichte des Bogens und des Wölbens liegt noch ganz im Dunkeln. O. Puchstein macht mich nach Abschluss des Druckes, auf der Reise, darauf aufmerksam, dass der Keilsteinbogen eine Erfindung der Griechen und zwar des Demokritos sei und Eratosthenes berichte, Athen biete einen eigentümlichen Anblick dar durch seine vielen kuppelgedeckten Bäder. Das sind zwei wichtige, von uns neueren Kunsthistorikern ganz unberücksichtigte Stellen. Th. Wiegand geleitete mich eben durch die Ruinen von Priene. Das Ost- und Westthor der Stadtmauer aus dem 4. Jrh. (und ebenso ein hellenistisches Stadtthor des benachbarten Herakleia am Latmos) zeigen Keilschnittbogen. Ebenso die Südfassade des Prieneschen Ekklesiasterions. Pergamon, Hierapolis und andere Ruinen Kleinasiens bieten weitere Belege. Diese Dinge werden neben den altitalischen Sachen sehr zu beachten sein.

Export aus Kleinasien 9. 54.
von der Prokonnesos 54. 56.

Fajum, architektonische Motive 134.
Porträts 6. 30. 123 f.
Fassadenbildung 128.
Fausta 62.
Felsen 69. 116.
Fensterrose 128.
Figuren auf Kleidern 116.
Florenz, Laurentiana, syrische Bibel 4. 106.
Museo nazionale, Elfenbeinkasten 125.
Palazzo Riccardi, Sarkophag 52 f.
Flügel 26 f. 92. 112.
Flügelfiguren 17. 26 f.
Flusslandschaft 5 f.
Folnesics 7.
Franse 99.
Friese, spätantike 129 f.

Gaza, Malereien 22.
Stephanskirche, Mosaiken 6.
Gebälk, verkröpftes 56. 133.
Gefärbte Stoffe 110.
Genesis, Darstellungen 38.
Wiener 3 f. 8.
Germanische Kunst 32. 38.
Gewandfiguren 47 f.
Gichtbrüchiger, Heilung 116.
Giebel, ägyptischer 134.
St. Gilles 129.
Glasmalerei 111.
Glaubensfeste 83 f.
Goldreif 126.
Grabdekoration 14.
Grabkirchen, kreuzförmige 19.
Grabstoffe 103.
Graeven, H. 8.
Gregor v. Nyssa 122.
Griechisch-byzantinische Kunstentwicklung 39.
Griechische Kunst 58* f. 147.
Grosse Kirche 97.
Guter Hirt 60.

Haartracht 60.
Habakuk 94.
Hadrian, Papst, Schenkungen 111.
Haggadah 39.
Halil Bey 47. 49. 55.
Hamburg, Sammlung Weber, Münze 83.
„Heilig“ 97.
Heilung des Blinden 94. 116.
der Blutflüssigen 116.
Helena, Mutter Konst.'s 62. 86. 114 (?). 136.
Frau Julians 79 f.
Sarkophag 75 f.
Hellas, Ornament des 4. Jrh. 150.
Hellenistische Kunst 1 ff. und sonst.
Künstler 25.
Motive 25 f.
Helm 81.
Herakleia 154.
Heraklios 144.
Hermopolis magna 71.
Hintergrund, architektonischer 34 f. 70. 72 f. 98.
Hippolytos' Grab 122.
Hirt, Guter 60.
Hodegetria 31.
Holzrelief, ägyptisches 65* f.
Holzthüren 73.
Hosen 69.
Hunde 116.

Illusionismus 4 f.
Imola, Cassianusgrab 122.
Impressionismus 7.
Initialornamentik 34.
Inschriften, griechische 63. 73. 75. 91. 95. 96. 99.†) 105. 107. 108. 109. 114. 125. 137.
kufische 145.
lateinische 62. 64.
palmyrenische 14. 19. 23 f. 26.

†) Br. Keil bemerkt mir zu den Inschriften dieser Seiten: „Die zweite Inschrift auf dem Petrusstoff ist zu ergänzen: *Κα]νὰ τῆς Γαλιλέας, [οὗ ἐ]κλ(ή)|θη] ὁ Χριστὸς εἰς γάμους κτλ.*, vgl. Ev. Joh. 2, 1. 2. *ἐν Κανᾶ τῆς Γαλιλαίας . . . ἐκλήθη δὲ καὶ ὁ Ἰησοῦς . . . εἰς τὸν γάμον.* Bei der zweiten wird man *τό]πος ἔρημο[ς* mit einiger Wahrscheinlichkeit, und ohne Bedenken *πεντα[κισχίλιοι*, oder wie die Endung lautete, ergänzen. Da das letztere sicher auf Luc. 9, 12 zurückgeht, so musste auch *τό]πος ἔρημο[ς* ergänzt werden; die andern Evangelien würden auf *ὄρ]ος ἔρημο[ν* führen; ich glaube aber auf der Abb. 43 das *Π* noch deutlich zu erkennen. In der ersten Inschrift *Πέτρος λαβὼν τὸ ψαρτήριον κεταριστεος* ist das letzte Wort als *κιθαριστατῖος* zu verstehen; das ergiebt eine anscheinend sonst nicht belegte Ableitung von *κιθαριστής* in der Bedeutung von *κιθαριστικός*. Über das *ε* statt *ι* vgl. K. Dietrich, Untersuch. z. Gesch. d. griech. Sprache S. 12 f. Ob die Vertauschung von *λ* und *ρ* (vgl. S. 104) wirklich für die Provenienz der Stoffe sehr charakteristisch ist, scheint mir angesichts der Sammlungen von W. Schulze, Zschr. f. vergl. Spr. XXXIII, 224 ff. zweifelhaft. — Von den Beischriften auf dem Danielstoff (S. 96) muss die, in welcher von dem Heiligennamen nur *-γορος* zu lesen ist, zu *μαρτύ]ριον τοῦ ἁγί[ου | Βίκ](τ)ορος* ergänzt werden. Das *Γ* ist verlesen aus *T*; einen Namen auf *-γωρ* scheint es nicht zu geben. *[Νέσ]τορος* würde sich sprachlich mehr wegen des wichtigen Vocalismus empfehlen (es müsste *Βίκτωρος* heissen), aber Victor ist gerade in ägyptischen Märtyrerakten sehr häufig.“

Irene, hl. 87 f.
Isnik, siehe Nikaia.

Jacobsen, Sammlung 22.
Jagddarstellung 48.
Jäger 116.
Jahn, O. 3 f.
Jerusalem, Arabische Eroberung 142 f.
Fatimidische Eroberung 146.
Sasanidische „ 142.
Bauten Konstantins am hl. Grabe 10. 127 f. 136 f.
Brunnen, türkischer 128.
Golgothafelsen, Form 136. 141.
Grab hl., Form 136.
Grabeskirche, Arculphs Beschreibg. 139. 142 f. 145 f.
Basilika 137 f. Emporen 138 f.
Beschreibung d. Bernardus 143.
„ „ Silvia 141.
Grabrotunde 137.
Kreuzfahrer-Bau 146.
kufische Inschrift 145.
Marienkirche 145.
Modestus-Restauration 142 f.
Schmerzenskapelle 133. 141.
Südfassade 127 ff. 144.
Westatrium 136 f.
Tempel, jüdischer 34.
Johannes Chrysostomos 84. 122.
VI. Kantakuzenos 42.
Presbyter 84.
Josef, Cyclus 113 f.
träumend 109. 113 f.
Juden, Darstellung der 37.
Jüdische Kunst 37 f.

Kairo, Moschee el-Ahmar 128.
Museum, ägyptischer Blattschnitt 139.
„ Stoff 114.
Kaisergräber in KP 44.
Kalat Sema'n 132.
Kalender vom J. 354: 6.
Kana, Hochzeit zu 99. 116. 155.
Kapitell, Aufsatz 56.
mit Doppelvoluten 54.
*κατάγειος* 138.
Katakomben im Orient 20 f.
Palmyra 11 f.
Römische, Ursprung 21.
Keil, Br. 115. 118 f. 155.
Keilsteinbogen 154.
*κεταριστέος* 155.
*κηρόχυτος γραφή* 124.
Kiew, Museum d. geistl. Akademie 7. 123* f.
Kilikien, Relief 56.
Kirche, Grosse 98.
Kirsch, I. P. 150.
Kleiderluxus 116.
Kleinasien, Export 9. 54.
Kunst 45 f.
Kunst, Merkmale 54.
Knotenmotiv 78.
Koja Kalessi 54. 56.
Konia, Sarkophag 49.
Konstantin d. Gr., Bauten in Jerusalem 10. 135. 136* f.
und Helena 62.
Porträt 62.
Sarkophag 79 f.
Konstantin Kopronymos, Sarkophag 45.
Konstantina 79.
Konstantinopel und Alexandreia 88 f.
Apostelkirche 19. 149.
bildliche Darstellung 86.
Chalke 86.
Engelrelief 29.
Galata 87.
Georgskirche 42.
Goldenes Thor 131.
Irenenkirche in Sycae 87 f.
Johanneskirche 132.
Konstantins Mausoleum 149.
Mirachor Dschami 43.
Museum, Ambo von Salonik 55.
Guter Hirt 60.
Konstantins Sarkophag 77 f.
Selefkieh-Sarkophag 47 f.
Nike, Seraï Burun 29.
Obelisk d. Theodosius 126.
Peribleptos Kloster 42.
Sarkophage 44 f. 80.
Sergios- und Bakchoskirche 132.
Smyrnion 62 f.
Sophia, Altarvorhang 100 f.
Konstantinopel, Sophia, Dekoration 132.
Sulu Monastir 42.
Triumphalsäulen 3 f.
Kontinuierende Darstellungsart 3 f.
Kopfputz 35.
Korb 31.
Kostüm in Palmyra 23.
Kraus, F. X. 1 f. 28. 31. 86. 87. 111. 116 f. 122. 123.
Kreuznimbus 30. 56. 60*. 63. 98. 112.
Krone 32.
Kugel 17.
Kunst, christliche, Entwicklung 89. 111.
Kuppelbau, kreuzförmig 20.
Ursprung 10. 149. 154.
Kymation 46 f.
Kyzikos, Marmor, vgl. Prokonnesos.
Tempel 138.

Labaron 82 f.
Wache 83.

Lazarus, Auferweckung 98. 116.
Leichenstoffe 103.
Leinwand 110ff.
Leipzig, Kunstgewerbe-Museum, Stoff mit Darstellung des Wassersüchtigen 108.
Stoff mit Genesisdarstellung 113.
Lepsius, R. 54f.
Lessing, J. 91. 105.
Leuchter 107.
Liber pontificalis 90.
Lilie 131.
Linas 86.
London, British Museum, Daniel-Pyxis 93.
Konstantins-Schale 61f.
Sarkophag aus Rom 50f.
Sammlung Richter, Aposteltuch 109.
South Kensington Museum, Stoffe 104f.
Löwen 116.
Lübke, Maler 91f.
Lukas, Hosios 128.

Mäander 13. 25.
Mailand, Ambrosiana, Ilias 4.
Museo archeologico, Elfenbein 34. 74f.
S. Nazaro 19.
Malerbücher 5.
Malerei, antike 5.
Technik 112f.
Malerische Richtung 147.
Malervorschriften 38.
Mambra 149.
Maria, Gürtel 86.
Relief in Berlin 43.
Typen 31. 104.
Markus, Elfenbeintafeln 34. 74f.
Thron 34.
Markus, Typus 73.
Marmorinkrustation 17. 32.
Martha 107. 114.
Martinow 86.
Martyrion 96f.
Maspero, Elfenbein 63f.
Maurikios, Grab 45.
Medea 121.
μεγάλη ἐκκλησία 88.
Menas, Patriarch 88f.
Mesopotamien, Kunst des Wölbens 9. †)
Messopfer, Symbol 103.
Michael, Martyrion 96.
Palaiologos 44. 101.
Miniatur, Technik 6.
Mischstil, orientalischer 127.
Modius 36.
Mohren 37.
Molinier 86.
Mommert 136*ff.
Monogramm Christi 83.
Monza, Ampullen 109.
Diptychon 60.
Moses, Darstellungen 105.
Müller, Nikolaus 60. 114.
München, Münzkabinett, Sardonyx 95.
Staatsbibliothek, Diptychon 30.
Muntz, E. 91.
Murano, Elfenbeindeckel 126.
Muttergottes, Typen 31. 104.

Naturalismus 122f.
Neapel, Gemme 95.
S. Giovanni in Fonte 102.
Neues Testament 114.
Nikaia, Concil 118.
Reliefs 45f. 53. 58.
Nike 25f.
Nikephoros III. Botaneiates 42.
Nil, Darstellung 6.
Niphon, Patriarch 42.
Nischen 66.
Nocera Pyxis 93f.
Nordafrika, Ausgrabungen 98. 150.
Notitia dignitatum 84.
Ny Carlsberg, Glyptothek 21f.

Oberzell, Georgskirche, Malereien 25.
Omar in Jerusalem 144.
Omont 6.
Orient, hellenistisch oder römisch 8. 148.
Orient, Kirchennamen 97.
Lähmung durch die Semiten 150.
Oserukov-Kurgan, Pyxis 60.
Oestrup 11f. 30.

Palestrina, Mosaik 5.
Palmette 131f.
Palmyra.
ʿAzīzū Relief 23f.
Götter 25.
Katakombe 11f.
Malerei 24f.
Mode, Wechsel 30. 35.
Plastik 21f. 61.
Sarkophage 19.
Thontäfelchen 11. 26.
Tracht 14. 35f.
Pamphylien 131.
Panther 116.
Paraskevi 136.
Parenzo 142.

†) Was ich an dieser Stelle als sicher annehme, ist doch zweifelhaft. Vgl. auch im Register das Schlagwort „Bogen“.

Paris, Bibl. nat., Sinope-Fragment 6. 75. 84.
Gregor 510 : 95. 136.
Louvre, Markus, Elfenbein 72* f.
Paspates 43 f.
Paulinus v. Nola 111.
Paulos Silentiarios 102.
Paulus 101. 114.
Peraté 86.
Perser, Kleidung 95.
Vertreibung aus Ägypten 82.
Perspektive, hellenistische 25.
Pertinax, Bischof 87.
Petersburg, Eremitage, Pyxis 106.
Sammlung de Bock, Stoff 114.
„ Golenischtscheff, Stoff 113.
Petersen 76.
Petrus 101. 112. 114.
empfängt Psalter 99. 104. 155.
Petrusstoff 98.
Pfau 99.
Pfeifen 130.
Pflug 32.
Philadelphia, Cameo 83.
Philostratos 5. 122.
Pisidien 131.
Plinius 110.
Polymita 113.
Pompeji, Gemälde 3.
Porphyr 80.
Porträts, enkaustische 6.
Palmyra 14.
Priene 154.
Prokonnesos, Steinbrüche 54 f.
Prokopios 87.
Prozession τῶν εἰσοδίων 42.
Prudentius 122.
Psalter, Chludov 95.
von Christus verliehen 99. 104.
Puchstein, O. 9. 154.

R, ρ für λ 104. 155.
Ranke 17. 96. 131.
Rassenkunst 39.
Raumarchitektur 10. 148 f.
Raumtäuschung, malerische 25.
Ravenna, Erzbischöfliche Kapelle, Mosaik 26.
Grabmal der Galla Placidia 19.
„ „ des Theodorich 20, 148.
Maximians Kathedra 60. 63.
Museo, Relief 63.
Sarkophage 95. 103.
S. Vitale 26. 89. 106. 114. 126.
Reims, antikes Relief 80.
Reinhardt, Dr. 71. 104.
Sammlung, hl. Georg 114.
Reinhardt-Stoff 104 f.
Reliquienkult 86 f.
Richter, J. P., Aposteltuch 109.
Riegl, A. 80.
Rillen 130.
Risalit 128 f.
Robert, C. 3. 52 f.
Rolle 4.
Rom 1 f.
architektonischer Stil 147 f.
Basilika Konstantins 148.
„ Ursprung 148.
S. Cecilia 90.
S. Costanza, Architektur 139. 148. 149*.
Architrav 56.
Mosaiken 5. 102.
Sarkophag 45. 76 f.
S. Giovanni in Laterano 90.
Hippolytus Grab 122.
Import 9, 53 f. 75 f. 80. 91 f. 111.
Ingenieurkunst 147.
Katakomben, Malereien 3. 26.
Ursprung 21.
Kirchennamen 97.
Lateran, Guter Hirt 59.
Sarkophag aus S. Paolo 83.
Sophokles 58 f.
S. Maria in Dominica 90.
S. Maria Maggiore 81 f. 90.
S. Pankratius 90.
S. Peter 90. 91.
S. Prassede, Cap. S. Zeno 26 f.
Reliefs, römische 5.
Sabinathür 93 f. 103. 106. 110.
Sarkophag, Ludovisi 50.
S. Stefano, Gemälde 122.
Stil 8. 147.
Rom, Titusbogen 5.
Triumphalsäulen 3 f.
Vatikan, Bibliothek, Josuarolle 4. 81 f. 110.
Kosmas Indikopleustes 4. 63. 94. 106.
Menologium 126.
Oktateuch 82.
Virgil 3. 6.
Vatican, Museum, Costanza-Sarkophag 76 f.
Helena-Sarkophag 75 f.
Säule d. Antoninus Pius 81.
Romanos III Argyros 42.
„ I Lakapenos 45.
Römische Kirchenkunst 1 f.
Reichskunst 1 f. 7*. 8. 53. 76 u. s. f.
Römisch-germanische Kunstwelt 39.
Rossano, Evangeliar 4. 6. 84. 110. 118.
Rossi, G. B. de 86. 90.
Rüstung 67. 81.

Salona 98.
Salonik, Ambo 55 f.
Basiliken 138.
Georgskirche, Mosaiken 102.
Sarkophage in Konstantinopel 45. 53. 80.
in Palmyra 19.
in Ravenna 95. 103.
in Rom 50. 83.
Säule 17. 32.
Schech el-beled 7.
Schlumberger 72.
Schmidt, C. 104 f.
Schmuck 21. 35.
Schultze, V. 6.
Selefkieh-Sarkophag 47 f. 112.
Sens, Kathedrale, Stoffe 114 f.
Sergios 98. 124.
Sicilien, Normannenbauten 146.
Simaschmuck 131.
Sinai, enkaustische Bilder 123.
Sinope, Evangeliar 6. 75. 84.
Sobernheim, Georg 11.
Sobernheim, Moritz 11 f.
Sohag, Deir el-abiad 144.
Sonny, A. 123.
Sophokles 58 f.
Spalato, Jupitertempel 131. 148.
Sparrenfries 13. 25.
Spindel 21.
Springer, A. 32 f.
Stab, gedrehter 131.
Stephanos, Martyrion 96.
Reliquien 86.
Stier 116.
Stoffe 90 f.
bemalt 109. 118 f.
gefärbt 90 f. 110.
gewebt 114 f.
Stoffe, gewirkt 113 f.
von Asterios beschrieben 116.
bei Forrer 109. 114. 123.
in Seide 114 f.
in Wolle 113 f.
Strabo 110.
Strassburg, Sammlung Forrer 109. 114. 123.
Stufenmotiv 132.
Stuhlfauth, Engel 28. 56. (86.)
Kreuznimbus 56.
Susanna, Martyrion 96.
Syrien, Architektur 130 f.
Fassaden 128.
Grabbauten 20.

Tabernakel 54.
Tafelbilder 123 f.
Taka-Feldzug 82.
Technik der Malerei 112.
Tempel, antiker 10.
Theodoros 114. 122.
Theophanes 88.
Thürvorhänge 90 f.
Thusneldamotiv 22.
Tierdarstellungen 17. 32.
Todesstrafe 82.
Torcello, Mosaiken 26.
Treu, G. 23.
Trier, Dom, Elfenbeintafel 85 f.
Trinität 83.
Tyrus, Basilika 149.

Utrecht, Psalter 38. 84.

Vela 90 f.
Venedig, S. Marco 20. 128.
Verkündigung Mariae 105. 107.
Vertreibung der Barbaren 84.
Victor, Martyrion 96. 155.
Vierzig Märtyrer, Reliquien 87 f.
Vitruv 147.
Vogelmuster 93.
Vogüé, M. de 129 f. 146.
Vorhänge 90 f. 107.
aus Leinwand 111.

Wälder 116.
Wassersüchtiger, Heilung 108.
Weiber im Ashburnham Pentateuch 35.
Weinranke 31. 77 f.
Westwood 86.
Wickhoff, F. 1 f.
Wiegand, Th. 154.
Wien, Genesis 3 f. 8. 82.
Cameo 83.
Sammlung Graf, Vorhang 113.
Wirkereien 113.
Wölbens, Kunst des 9. 154.
Wulff, O. 40 f.

Ὑλογραφία 124.

Zahnschnitt 46. 130.
Ziegelbereitung 37.
Zinnen 74 f.

Druck von August Pries in Leipzig.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00642 6999

Druck von August Pries in Leipzig.